NEIL JEFFARES

Treatises

& other historical texts related to

Pastels & pastellists

Published online from 2016

Citation: http://www.pastellists.com/Misc/Treatises.pdf , updated 20 June 2025

TREATISES AND OTHER EARLY TEXTS ON PASTEL

Extracts from a selection of early treatises and other early texts discussing technical aspects of the manufacture or use of pastel are set out below. This document is complementary to the FLORILEGIUM, which contains literary and metaphorical uses of the word "pastel", as well as to the salon critiques which are set out *in extenso* in the Exhibitions section or included in relevant artists' articles. A discussion of these sources will be found in the PROLEGOMENA. Brief biographies of the authors will be found either in the artists' articles, if the author was a practitioner, or the index of SUPPLIERS &c. The texts are set out in broadly chronological order. Wherever possible, the original orthography has been preserved (for longer extracts, page numbers from the original source are indicated in [ ], but footnote numbering has not been preserved). It will be noted that there is much borrowing between these texts. The processes and materials described include a range of fabricated crayons which are broader than the scope of the *Dictionary* proper.

CONTENTS

FIFTEENTH AND SIXTEENTH CENTURIES 3
- LEONARDO 3
- PETRUS GREGORIUS 3
- Giovan Paolo LOMAZZO 3
- John FLORIO 3

SEVENTEENTH CENTURY 3
- Carel van MANDER 3
- Randle COTGRAVE 3
- Henry PEACHAM 3
- Edward NORGATE 4
- Hilaire PADER 5
- Sir William SANDERSON 5
- John EVELYN 6
- Christiaan HUYGENS 6
- ANONYMOUS 6
- Alexander BROWNE 7
- William SALMON 8
- André FÉLIBIEN 9
- Pierre RICHELET 9
- Edward LUTTRELL 9
- Roger de PILES 10
- Le sieur d'EMERY 11
- Antoine FURETIÈRE de Chalivoy 11
- Thomas CORNEILLE 11

EIGHTEENTH CENTURY 12
- Baynbrigg BUCKERIDGE 12
- "Claude BOUTET" 12
- Rosalba CARRIERA 16
- Ephraim CHAMBERS 16
- John BARROW 20
- George VERTUE 21
- CAROLINE LUISE 21
- J. W. HENNING 22
- Jean-Baptiste MASSÉ 22
- ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE 22
- Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE 23
- François-Bernard LÉPICIÉ 23
- Jean-André ROUQUET 25
- Samuel JOHNSON 26
- Dom Antoine-Joseph PERNETY 26
- Robert DOSSIE 26
- ANONYME 30
- John MARCHANT 31
- Georg Christoph GÜNTHER 32
- Joseph-Jérôme Lefrançois de LALANDE 37
- Claude BERNIER de Saint-Martin 38
- Thomas KEYSE 39
- ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE 39
- Temple Henry CROKER & al. 39
- Anne-Denise PELLECHET 39
- Charles-Antoine JOMBERT 40
- Robert DOSSIE 43
- Joseph-Jérôme Lefrançois de LALANDE 44
- Joseph FRATREL 45
- Charles-Élisabeth MAUGÉ 46
- Le R.P. Marc-Antoine LAUGIER 47
- Francis COTES 47
- SOCIETY OF ARTS 1772 47
- ANON. 1772 48
- John RUSSELL 48
- John RUSSELL 53
- Othon Guillaume STRUVE 61
- Chevalier de W*** 61
- Carrington BOWLES 63
- Johann Heinrich Ludwig BERGIUS 63
- Charles-Nicolas COCHIN 64
- Philippe JOBIER 64
- Henry-Augustin LE PILEUR D'APLIGNY 66
- ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE 67
- Jean-Étienne LIOTARD 68
- Louis-Marie BLANQUART DE SEPTFONTAINES 69
- Jacques LACOMBE 71
- Georges-Louis Leclerc, comte de BUFFON 73
- Paul-Romain CHAPERON 73
- Claude-Henri WATELET 101
- Jean-Baptiste-Claude ROBIN 103
- Rienk JELGERHUIS 103
- Pierre-Barthélemy-Alexandre de CONSTANT DE MASSOUL 105
- Johann Christoph ADELUNG 106
- La comtesse de GENLIS, née Stéphanie-Félicité Ducrest . 106

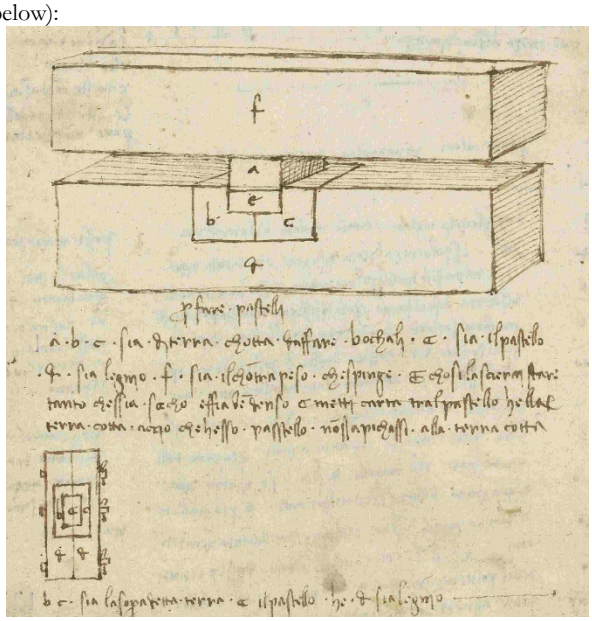
NINETEENTH CENTURY 106
- Charles HAYTER 106
- George WALKER 108
- James SMITHSON 108

Fifteenth and Sixteenth Centuries

Leonardo da Vinci (1452–1519)

In the Ligny memorandum (*Codex Atlanticus*, fol. 669r, c.1495–1500), Leonardo notes his intention to get the way to draw with dry colour from Jehan de Paris: "piglia da gian di paris il modo de colorire a seccho."

In the *Codex Madrid I*, c.1493–97, he described a mould for making pastel sticks (here printed in reverse, text transcribed below):



per far pastelli

a b c sia di terra cotta da ffare bocali. e sia il pastello, **d** sia legnio, **f** sia il contrapeso che spinge. E così lascierai stare tanto che ssia seco e ffia ben denso. E metti carta tra 'l pastello e lla terra cotta, acciò che esso passtello non ss' apicassi alla terra cotta.

b c sia la sopradetta terra, **e** il pastello, e **d** sia legnio.

Codex Madrid I, c.1493–97, fol. 191r

In another document he provides a recipe for making pastel sticks:

Per fare pu[n]te da colorire a secco; la te[m]pera co[n] vn po' di ciera e no[n] cascherà, la qual ciera disoluerai co[n] acque, che, tenperata la biacca, essa acqua stillata se ne vada in fumo a rima[n]ga la ciera sola, e farai bone pu[n]te; Ma sappi che bisogna macinare i colori colla pietra calda.

Codex Forster, II.2, fol. 159r

Petrus Gregorius (1540–1597)

Syntaxeon artis mirabilis, Lyon, 1585, XXXI, cap. VI, pp. 569f; ed. 1602, XXXI, p. 296:

[p. 569] Condensant autem et cylindruli formula, rotant stylos illos colorum, pictores, alij glutine e piscium, alij cum gumini Arabico: alij cum lacte ficus arboris; alij, & illi ut arbitror, dulcius cum sero lactis [fish glue, gum arabic, fig juice or whey]: cum hoc enim molliores sunt styli quos vocant coroyons: alij enim duriores & qui chartam incidant. At observandum in istis stylia misceri colores, & ita hos referre colores [p. 570] ex cerusa vel creta cum alliis mixta, & in omnibus antequam cogantur & rotentur in modum pennæ vel styli, optimè colores conteri & misceri supra marmoreum lapidem.

Giovan Paolo Lomazzo (1528–1600)

Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura, Milan, 1584, pp. 192f:

Non tacerò anco d'un altro certo modo di colorare che si dice a pastello, il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori, che di tutti si possono cóporre. Ilche si fà in carta, & fù molto usato da Leonardo Vinci, ilqual fece le teste di Christo, & de gl'Apostoli, à questo modo eccellenti, & miracolose in carta. Mà quanto è difficile il colorire in questo nuovo modo tanto à eglu facile à guastarsi. Mà del porre in opera con diligenza, & arte i colori per ciascuna sorte di lavorare Bernardino da Campo Cremonese ne ha fatto un copioso, & diligente trattato, & lo ho saputo anco mettere in pratica nelle opere sue fatte con cura grandissima.

Ibid., translated Richard Haydocke, as *A Tracte containing the artes of curious paintinge carvinge & buildinge*, 1598, p. 101:

[marginal heading: *Drie working with Pastilles.*] And here I wil not conceale an other conceited kinde of working with Pastilles, which are roules with sharpe points made of colours, first ground into pouder, a matter of no great difficulty to doe, whose especiallest vse is vpon papers & was much vsed by *Le Vincent*, who wrought the heades of *Christ* & the 12.Apostles, in this sort most exquisitely. Which kinde of worke as it is most easily and speedily done, so is it as lightly defaced. But concerning the artificial practize of colours in all sortes of workes, *Bernardus de campo Cremonensi* hath written a large & learned treatise, whose industrious works shew his great knowledge in the true practise thereof.

John Florio (1553–1625)

Pastegli, *fine quelquechoses, or daintie paste meates or tartes or marchpanes, or chewet pyes. Also plaisters, or beplaisterings.*
Pastelli, *as* Pastegli.
Pastello, *woad to dye blue withall.*

A worlde of words, London, 1598, p. 261

Seventeenth Century

Carel van Mander (1548–1606)

Het schilder-boeck, Haarlem, 1604:

Cryons maecktmen van verscheyden colueren
Die men wrijft met Lijm die half is verdorven
Waer mede de ghedaenten der natueren
Men nae bootsen can/jae alle figueren
Verwe gheven/tzy jeuchdich/oft verstorven:
Hier mede can eere worden verworven
Want is Teycken-const van Schilderen Vader
Geen dingh malcander can ghelijcken nader.
[margin: Cryons hoe men se maekt.
Cryons zijn nut/om nae t' leven de verwen waer te nemen.]

Randle Cotgrave (*fl.* 1587–?1630)

A dictionarie of the French and English tongues, London, 1611:

Crayon: dry painting; or, a painting in, or Picture of, dry colours;…the first draught, or lineaments of a Picture;… the Table whereon a Painter mingleth (such) colours.

Henry Peacham (1578–p.1644)

Gentlemans exercise, 1612, p. 17; 1634, p. 16:

To draw with drie colours, you may make long pastils, which you shall doe by grinding red Led, or any other colour with strong Wort, and so roule them up into long roules like pensils drying them in the Sunne: some put hereto a little new milke.

Edward NORGATE (1581–1650)

[There are essentially two versions of Norgate's *Miniatura*, each known only from numerous manuscript copies, the complexities of which are discussed fully in the 1997 edition. The first version, from c.1628 (written for the specialist, Sir Theodore Turquet de Mayerne) includes several passages on pastel omitted from the 1648 version, which was intended for a more general audience, including novices. The extracts from the former come from the British Library Harl.6000 manuscript (not in the 1919 edition); those from the latter follow the Bodleian Tan.336 manuscript, the basis for both modern editions.]

1628 version (British Library Harl.6000, ff.15–16v)
Miniatura, or the art of limning, ed. Jeffrey M. Muller & Jim Murrell, New Haven, 1997 pp. 229–32:

To make Crayons.

[margin: The first way, and worst way.] I have observed that Pictures in Drye Collours or *Crayon* are wrought 3. manner of wayes [margin, in a different hand and lighter ink: Mr Ashfield att ... in Lincolns Inn field in Holbins row the first hous mastir of this art], the first and I thinke the worst, is that of *Monsr de Monstieres* of *Paris* whose manner is to rubb in severall Collours (being first reduced into powders and kept in severall little boxses or papers) uppon the paper which is commonly White. this hee doth with certayne stubbed pencells, the ends filled with Cotten or bumbast. his worke is reasonable neate, but not lasting, there being noething to bind on the Collours, which commonly faules off, and the worke lost or defaced in a shorte tyme after.

[margin: The second way.] The second way is with Pastills of the length of a Finger or thereabouts. Composed of severall Collours. mixt and ground together of a good Consistencie or stifnes, and soe Roled upp and layd to drye, they have used to make them with milke, Beare, or Alle, some newe worte, others with ould rotten and stinking Siz to binde the Collours togeyther.

[The last way and best.] The laste and I thinke the best way is to Collour the paper wherein yow meane to drawe your Picture with a Carnation or Flesh Collour nere to the Complexion of the party whome yow meane to represent. Cover the whole paper over with the same Complexion. being made of *Ceruse*, *Mynne* and a litte *yellow Oker* ground with Gum.

When yow prepare one, yow may likewise doe soe with divers for saving many labours, and those of different and severall Complexiones, and lett them lye by yow till yow neede. Lay on the Complexion with A Spunge wett. but lett it bee soe bound as it may not stirr from the paper with Rubbing. This donne, and Drye, yow must draw your outward Lynes with Redd Chalke faintely, and then with your severall Pastills Rubb in the Collours. and with your Finger end sweeten and mix them together, driving them one into an other after the Fassion of the Oyle paynters. And because yow cannot sharpen every Pastill as sharpe as shalbe needfull, yow must remember to Close upp your worke at last with red Chalke and black Chalke, which with a penknife yow may sharpen at your pleasure.

I shall not need to incist uppon the particulers of this manner of working, it shall suffise if yow please to take a Viewe of a booke of Pictures by the life, by the Incomperable *Hans Holbeen*, Servant to King Henry the 8th. they are the Pictures of most of the English Lords & Ladyes then living, and were the Patternes whereby that excellent Paynter made his Pictures in Oyle by, they are all done in this laste Manner of *Crayons* I speake of, and though many of them bee miserably spoyled by the Injury of tyme, and the Ignorance of some whoe formerly have had the keeping of the *Booke*, yet yow will find in those Ruinous Remaynes an admirable, and a rare manner of working in few lynes and noe *Laboure* in expressing of the life amid likenesse, many times equall to his owne, and ever excelling other Menns Oyle Pictures, The *Booke* hath been longe a wanderar, but is now happily falne into the hands of my Noble Lord the *Earle Martiall*.

The ordinary Manner of working in Crayon is uppon a Blewe Paper, the Collours Rubbd in first with the Pastills, and after, eyther with a stubed pencell, your Finger, little peeces of paper, Spunge or what yow will, yet if yow will yow may worke uppon parchment exceeding neate and Curious. In this Manner I have seene little Pictures by life done uppon vellum, or white paper done very curious, and done by that Famous Gravor in brasse *Henricus Goltius*, whoe shewed me many of his owne hand at *Harlem* in *Holland*, the Pictures (I meane the Faces) were not bigger then a *Jacobus* peece of Gould. his pastells about the bignesse of the Tagg of a pointe, but longer, the Faces hee wrought shewed allmost as neate as lymning, they weare done some on the Rougher syde of vellum, and on the smother side of Parchment, being rubed in with smale Cotten pencelles they weare finished with sharpe poynted Red and Black Chalke.

***

The true manner to make the Pastills is all the secretts of this Arte, and therfore yow must remember that when before I told yow that some used Milke, Ale, worte and such Trash, I did only tell yow what others had done, not what yow were to doe, for none of these mixtures but are uncervisable, and not worthy the labour of Learning. For eyther they bynd the Collours or Pastills soe harde that they will not score or marke, or elce they are soe loose and Brickle that yow cannot sharpen them to any fynenes. tempering as many severall Pastells as there are Change and variety of Shadowes and Collours of the Face.

And in a worde to end for I beginn to bee weary of this worke, I will in relating the manner of one Tell yow what is to bee done with all the rest. As far example, if yow are to use a Pastill for a browne Complexion, grind uppon your stone Serouse. Red leade (or if yow please virmillion for that is a Collour more usefull in this kinde of worke then In Lymning) English oker and a little Pinke, yow need not bee to Curious to grind them very fyne but reasonably only to bruse and mix them well together, to thus add a Reasonable quantity of Plaster of Parrise, burnte and finely sifted, which yow wil finde at every stone Cutters, mix and Incorporate this Plaster with the other Collours thicke and stiffe like moyste Claye. Then take it of the Stone, and betwixt the Paulmes of your Hands roule it upp as longe or little is yow list, then laye it to drye in the Sonne or winde, but not by the Fyer. In thus manner and with this mixture of plaster of Parris temper all your other Shadowes and Collours whatsoever. The quallaty wherof is gentle to binde the Collours together, and to make them touch, and durable, that elce would bee loose and brittle, soe that with a penknife yow may scrape them (being drye) to fyne sharpe poyntes, soe sharpe yow may drawe a hayre, and yet this plaster makes the Colloures (that are harde and drye) to take and score, I meane to drawe lynes on the paper or parchment, which with any Ingredience (but this) they will seldome doe.

The Collours most difficulte to worke in thus kinde, is Crimson, which is made of Lake, and that is a light and hard Colloure; Insteade of that yow must use India Lake, or Rosett, observing ever to mix white Cerouse with all your other Collours or Shadowes whatsoever. Observe that when yow are to mix a Colloure harde to worke as this Crimson which Commonly yow will find brittle and harde, temper it with another Colloure neare unto it in Colloure but more softe and gentle, as mix a little virmillion with a good quantaty of Lake which will not take much from his Colloure, and yet make it worke very well.

In this manner and with this Composicion, yow may make all manner of bewtyfull Greenes for Landscape, and all other Collours Requisite eyther for Rockes, Waters or Skycs &c.

Tempering your Greenes with white, Pinke, Bise. Masticott,

Smalte & Indicoe to make them high, deepe, or light as yow please.

Remember that where yow are to temper fast or Firme Collours, as Umber, Oker, Indico &c yow take the lesse Plaster of parris, But where your Collours are more loose and Sandy there bynd them the Stronger and Faster by adding more plaster. And when your Crayons are all ready and drye before yow beginn your worke sharpen them with a penknife according to the large or little proportion of your Designe.

1648 version (Bodleian Tan.336)

Miniatura, or the art of limning, c.1648, ed. Martin Hardie, Oxford, 1919, pp. 73–76; ed. Jeffrey M. Muller & Jim Murrell, New Haven, 1997, pp. 100–103:

To make Crayons.

[p. 67] Having done my taske for matter of Lymning and as well as my weake abilities give me leave, made you an honest and true Account of such observations and Collections as during my Travells abroad and retirements at home I had learned, bought and borrowed, from the best Masters and Originalls, in the disquisition and search whereof as I found singular contentment for the satisfaction of my curiositie and the plesure of my practicall part, when I had leasure, and the contemplative when I had none, soe I conceave it not impossible for other Gentlemen of like affections, studious of good Arts, and good husbands of time and opportunities, having advantage of me in point of money and leasure, may happily receave such assistance, helpe, and direction, by what I have said upon this Art and Argument as may deserve Acceptation pardon and excuse. The rather for that this study was never my profession but for ought I know may be ranckt among stolne goods, I am sure snatcht at stolne howres or *horis* Succesivis from my other imployments.

[p. 68] In pursuance of which my Intention and purpose I have not onely made some additionall and generall observations of this kind of Painting and Pencill worke, but have bethought mee of another species of painting without pencills, the study and practice whereof is soe necessary, usefull, easy, and delightfull as I never knew good Lymner but was excellent in this kinde. Soe was *Hans Holbein*, in King *Henry* the 8th time, *Mr Nicholas* Hilliard and *Mr Rowland Lockey* his Disciple, Mr Isaac and Mr Peter *Olivier* the father and the son *Mr Hoskins*, and the very worthy and generous *Mr Samuel Cooper*, whose rare pencill, though it equall if not exceed the very best of *Europe*, yet it is a measuring cast whether in this he doe not exceed himselfe.

The busines I meane is Crayon, when it speakes French, but Dry Colours in English. A kind of drawing it is when done in Chiar oscuro or light and darke upon a Coloured paper, but may passe for Painting, when done in proper Colours as most comonly it is. Of which kind there are severall wayes, all of them ayming at *Picture* by the Life. The first and worst is that of *Monsieur de Moustier* of Paris. His worke is Pictures as bigge as the Life with Powders done upon a course and slovenly paper, rubb'd in with Pencills, stuft with Cotton or bumbast, but every touch roubbs out [p. 69] what he rubb'd in. He may passe for a French Trifle, and soe enough of him.

Another and the better way was used by *Holbein* by priming a large paper with a Carnation or Complexion of flesh Colour wherein he made Pictures by the Life of many great Lords and Ladyes of his time with black and red chalke, with other flesh Colours, made up hard and dry like small pencill sticks. Of this kind was an excellent Booke while it remayned in the hands of the Most noble Earle of *Arundell* and *Surrey*. But I heare it hath bene a Traveller, and where ever it is now, hath got his *Errata*, or (which is as good) hath met with an *Index expurgatorius*, and is made worse with mending.

Henry Goltzius of Harlem showed mee some of his doeing in dry colours upon writting vellim after the life, the faces about the bignes of a Jacobus, exceeding well and neatly done. Of the same size there is a booke of *Johannes Stradanus* being the pictures of the Apostles, the faces very well done, but out of fancy and Invention onely. But those made by the Gentile *Mr Samuel Cooper* with a white and black Chalke upon a Coloured paper are for likenes, neatnes, and roundnes a *bastanza da fare stupire e maravigliare ogni acutissimo ingegno*.

With like felicitie he hath made a picture of a [p. 70] noble Cadet of the first noble family of England, that for likenes cannot be mended with Colours.

The best Crayons that ever I saw were those made by Sr Balthazer *Gerbier* after those soe celebrated Histories done by Raphaell of the banquets of the Gods, to be seene in the *Palazzo* de Gigi in Longa *Ara* in Rome, which rare peeces are surrounded with a world of fruits, *Grotesco*, &c., done by the excellent *John* d' Veline [Udin]. In the same pallace is that incomparable Gallatea done in *Fresco* by *Raphael*, and cut in Copper by Goltzius. Some of these I saw copied by this Gentleman in Crayon – excellently done, the Colours of as excellent a temper, the face noe bigger then a shilling, the colours made up like small sticks, about the size but somewhat longer than the tag of a point, which would sharpen to draw lines almost as neat as Limming.

This kind of Painting is soe gentile and easy, the colours soe ready and portable, noe use of pencills (colour and pencill being all of a peece) nor trouble with water or oyle, that many gentile and noble persons abroad make it their practice and pastime, and many trialls are made to temper the colours soe as they may score and yet not [p. 71] breake. Some bind them with milk, beere wort, Gum, but all are out. The best way is to grind your ordinary Colours of all mixtures, Complexions or Compositions with water upon a stone, bruise them very thick, but mingle them all with fine plaister of Paris, purely searced and then roll them betweene the Palmes of your hands to what length and thicknes you please. Being throughly dry, they growe hard enough to hold from breaking, yet soft enough to score mark or draw upon what paper, parchment or vellim you thinke fit.

It is needles to goe over all the perticulars. The same Colours you use in Lymning a face or *Lanscape*, the same you may temper of all colours imaginable, which when dry you may sharpen to a point to drawe the smalest lines. Thus they doe at Rome, and I verily beleeve that if insteed of Plaisters of Paris you will use Tobacco pipe Earth, you may make as good at London. And soe much for Crayons.

Hilaire PADER (1607–1677)

La Peinture pralante, 1651, p. 8 & note, s.p.:

D'autres pour les Couleurs deuenus Idolastres
Ont cherchés des Vernis, des ¶Pastels, & des Plastres…

PASTELS, ce sont des crayons, composez de toutes les couleurs dont on se sert pour peindre, broyées à destrempe en y adjoutant vn peu de Plastre. On se sert desdits crayons pour desseigner sur le papier gris ou bleu, Et la Noblesse se peut fort bien seruir d'iceux, pour faire des Portraicts colorez au naturel & autres choses, sans estre obligez à se mesler parmy les huilles. LEONARD D'AVINCE, selon le grand Lomasse, excella en cette façon de desseigner.

Sir William SANDERSON (1586–1676)

Graphice: or, The use of the pen and pensil, 1658:

Of Croyons or Dry-Colours, by Pastils or Powders; the way of making them, and working with them: with rare Receipts and Observations of the best Masters of this Art…

John EVELYN (1620–1706)

Sculptura, London, 1662, V, 107:
Rubbing in the shades with Pastills and dry Compositions.

Christiaan HUYGENS (1629–1695)

Huygens, *Œuvres complètes*, The Hague, 1888–1950, IV, *Correspondance 1662–1663*, pp. 370ff:
Christiaan Huygens to his brother Constantijn Huygens (for translation, see Huygens artist article). The attachment may be by Lely himself or his assistant.

London, den 13 July 1663

[p. 370] Ick was van desen morgen bij de man daer Monsieur Lilly de schilder my geaddresieert hadde om te sien op wat manier hy de Crayons maeckt. Ick sagh hoe hy daer mede te werck gingh en informeerde my voorts van alles soo veel als ick kost, en heb onthouden als volght.

De stof van de Crayons is ontrent 3 deelen van seecker wit, datse hier Spaens wit of witsel hieten, daer men oock de mueren me wit; het is in groote klompen, breeckt seer licht en is soo fijn dat het niet tusschen de tanden en knarst. Hierbij komt een deel fijne toback pijp aerde, die mij docht sijnder en vetter te [p.371] fijn als die ick inden Haeg gesien heb. Maer voor eerst breeckt men het wit op een vrijfsteen met een mes, doende schoon water daer bij, en soo wat gekneedt sijnde, menght men de verw daer onder die eerst apart met water gevreven is, maer niet sijn. Als dit wel onder een gemenght is met soo weynigh water als bequaemelijck kan geschieden, soo doet men daer nae de tabacpijpaerde daer bij en kneedt die met de rest, altijdt het mes, en niets anders gebruyckende. Daer nae rolt men penneties van dese compositie op een schoon papier, formerende eerst de punt met de vingers, om dat anders lichtelyck een holligheyt in 't midden blijst. Alsse 5 of 6 uren gedrooght hebben bij haer selven, (want men moetse niet in de son noch ontrent het vier leggen, om datse dan te hard worden) soo rolt mense noch eens, omse rechter en ronder te maecken, en dan laet mense voort leggen droogen; daer toe wel 7 of 8 dagen in de somertydt van doen sijn, en 's winters wel 6 mael soo veel, daerom men die dan oock niet gewoon is te maecken.

Om de donckere couleuren te maecken heest men van het selfde wit maer met seeckere andere materie daer onder swart gcmaeckt, twelck hier alsoo verkocht wort. Indigo, Schytgeel, en Lack sijn onbequaem tôt deie crayons, en in plaets van Lack gebruyckenfe Indiaens root, 'twelck ick niet en weet of in ons Landt bekent is. Men schrijft gemackelyck met dese penneties op papier, en worden noyt hardt. Het Papier dat Lilly besicht en voor 't beste houdt is licht graeuw en niet hardt. Ick heb een doos van dese crayons laeten gereet maecken daer van ickje bij gelegentheijdt sal medeelen. Gifteren thoonde my voorschreven Lilly syn [p. 372] Italiaensche teyckeningen die altemael keurlijck sijn, en sijn meestendeel gekomen uijt het cabinet van Vander Voort. Hij seght dat hij al de beste daer uijt gekosen heest en de rest aen Uylenburgh gelaeten die daer me nae Holland gingh. Daer is een slapende Jacob van Raphael die wonderbaerlyck is.

Int nevensgaende papier hebje de verscheyde verwen die int pastel gebruyckt werden.

Toobackco pipe clay and whiteing indian red yallow oker and rosset:
the same but more yellow and white:
the same but a littel masticut and white:
the same but more white:
Rosset yellow ocker bloblacke omber masticut toobackco pipe clay and whiteing:
the same but a littell roset:
[p. 373] the same colors but more omber:
Small bice masticut blewblack indian red toobackco pipe claye and whiteing;
the same but a littell rosset:
the same but less blewblack and more rosset and less mastick:
Blewblack rosset and broune ocker:
Yellow ocker mastick and rosset:
Yellow ocker rosset and indian red :
the same but more white:
Indian red and masticut:
Yellow ocker indian red and mastick :
Rosset and white :
the same but more white :
Yellow ocker burnt omber and blewblack:
the same but more white and yellow:
the same but more yellow and indian red:
the same but more white:
Bice and white:
the same but more white:
Masticut and white:
the same but more white:
the same but more yellow and white and a littell indian red:
Yellow ocker and rosset:
Burnt ocker and white.

ANONYMOUS (*fl.* 1668)

The excellency of the pen and pencil, London, 1668, pp. 12–13:
[Anonymous, but "printed for" Richard Jones and Dorman Newman. The text largely drawn from the work of William Faithorne; but the passage on pastels below relates closely to those of Browne and Salmon. It is largely identical in the 1668 edition and 1688 reprint, with the exception of a section (disrupting the pagination) on mezzotint grounds and glass painting which is similar to Luttrell's *Epitome*; the latter however elsewhere draws extensively on the 1668 *Excellency*.]
6. Pastils made of several Colours, to draw upon coloured Paper or Parchment, the making whereof is as followeth.

How to make Pastils of several colours.

Take the Colour that you intend to make your Pastil and grind it dry, or rather only bruise it somewhat fine; to your Colour (whatsoever it be) add a reasonablc quantity of plaister of *Paris* burnt and finely sifted, mix and incorporate the Colour and Plaister together with fair Water till it be stiff like Clay or Dough; then take it and rowl it between your hands into long pieces, about the bigness of the shank of a Tobacco-pipe, then lay them in the Sun or Wind to dry. They being thus dryed are ready for use, being finely scraped to a very small point; and if they be short, put them into an ordinary Goose-quill to lengthen them.

And here note, that you may by this means make Pastils of what Colour you please, either simple or compounded, if you know what ingredients and mixtures will make such a Colour as you desire; which you will understand in the third Book, where we treat of the Mixture of Colours. And further observe, that the Plaister of *Paris* is only to binde the Colours together; and therefore according as your Colour or Colours you are to make are more hard or more soft, you must add the greater or lesser quantity of Plaister.

By this means of tempering and mixing of several Colours together, you may make (indeed) [p. 13] whatsoever colour you please; as all manner of Colours for the Face or Bodie of Man or Woman, all kind of Greens for Landskip, for Rocks, Skies, Sun-beams; all colours for Buildings, with their Shadows.

These Pastils are very fine and commodious for drawing upon coloured papers, and therefore I would have you,

7. Provide your self also of fine Blew paper; some light-coloured, other some more sad; as also with Paper of divers other colours, which now is very common to be sold in many places.

8. Have alwayes in a readiness by you the Crumbs of fine Manchet or White-bread; the use whereof is, when you have

drawn any thing with Black-lead that disliketh you, you may drew some of these Crumbs upon the defective member, and with a linnen cloth rub it hard upon the defective place, and it will fetch out the Black-lead, and leave the Paper or Parchment fair and white. It is also usefull when you have finished a piece, either Head, Leg, Arme, or whole Bodie with Black-lead, and would trace it over with Ink to finish it, the Black-lead will be seen in many places, being thicker then the line of your Pen; wherefore when you have finished your Drawing with Ink, and that dry, rub it over with these Crumbs, and it will not only take off the superfluous Black-lead, but all other spots of your Paper.

Alexander BROWNE (*fl.* 1659–1706)

Ars pictoria, or an Academy treating of drawing, painting, limning and etching, London, 1669, p. 92:

To make Crayons or Pastils.

Pastils. To instance one for all, if you were to make a Pastil for a *brown complexion*, *grind* on your *stone*, *serus*, *red lead*, or *vermilion*, *English ocur*, and a little *pinck*; to this add a proportionable *quantity* of *plaister* of *paris*, *burnt* and *finely sifted*, mix this with other *colours*, and you may role it up.

Note. Mix white *Serus* with all your other *colours*, and some instead of *Serus* use *Tobacco pipe clay*.

To make white.

Serus. Take two parts of ordinary *chalk*, and one part of *Allum*, grind those together, *fine*, make them up in a *lump*, burn them in a *Cruciple* and use them.

An Appendix to The Art of Painting in Miniture or Limning, directing… Also the several Ways of Making Cryons *Or* Pastils*, with the several Ways of Working with Them*, London, 2nd ed., 1675, pp. 25ff:

The manner of making Pastils *or* Cryons*, with the several ways of Using them.*

I have observed in Dry Colours, or *Cryons*, that they are wrought in several manners of ways: The first is that of Valyant, whose manner is to place several small Heaps of Colours in Powder upon White Paper, of several Temperatures, according to the Object he draws afer, whether the [p. 26] Life or Painting. His Out-lines being first drawn, he makes use of several Rolls of White Paper, very hard and close rolled up, about the length of a Pencil stick used in *Limning*, and some of them about the thickness of the same, bigger or lesser according as is necessary, with which he rubs in the several Colours. His Work is reasonably Neat, and has a pretty good Force. And some of the *French Masters* have a manner which differs but in two things from the former, instead of the Rolls of Paper they make use of Stubbed Pencils; and some of them are stuffed with Cotton, and some others with Bombast: And instead of placing the Colours on Paper, they put them in small Boxes of Fur. But that way of drawing with a *Pastil* about the length of a Finger, I esteem as the best manner, which is composed of several Colours and Mixtures ground together, of a good Consistence or Stiffness, and so rolled up and dried. They used formerly to temper them with Milk, Beer, or Ale, and some have anciently made use of stale Size to bind the Colours together: But I approve of none of these; for either they bind the Colours so hard, that you cannot draw at all with them, or else they are so brackly or loose that you cannot sharpen them to a good point.

The best manner of making Cryons.

First, temper as many *Pastils* as there are Varieties and Changes of Colourings in Flesh or Faces, Draperies, Landskips, &c., making them Lighter or Deeper according to your Phansie. And I shall with the manner of the Relation of one direct you how to make all the rest: As for Example, If you were to make a *Pastel* for a Brown Glowing Complexion, grind upon your stone *Ceruse* and *Vermilion*, *English Oker*, and a little *Pink*; you need not be too Curious to grind them extremely Fine, but Reasonably to bruise and mix them well together; to this adde a proportionable quantity of [p. 27] *Plaster of Paris* burnt, and finely sifted through a fine Tiffany Sieve, then mix that and incorporate it with all the Colours indifferently Thick and Stiff, like moist Clay; and then take it from the Stone, and roll it up into a Lump, out of which Lump you make your *Pastil*, by rolling it with the Palm of your Hand upon your stone, a small quantity of it, as much as will make a *Pastil* about the length of a Finger, and about the thickness of a Goose quill, then lay it in the Sun to dry, or the Wind, but not by the Fire. In this manner, and with this mixture of *Plaster of Paris*, with all the other Colours and Shadows in general, you will make tham of a Gentle quality, and bind the Colours together, and make them hold sharpening to a fine point, which otherwise would be too loose and brittle. So being dry you may sharpen them with a Pen-knife to a good point, so sharp that you may draw a Hair. The Colour most difficult to work with in this kind is *Crimson*, if you make use of *Lake*, which you may avoid, and make use of *Rosset*. Be sure to mix *Ceruse* with all the other Colours and Shadows whatsoever. Another way to make a *Crimson Cryon*, to prevent it from being brittle or hard, you may temper it with a Lighter mixture of the same, which will make it more soft and gentle. And in this manner with Compositions you may make all manner of Beautiful Colours, as *Greens* for Landskips, and all other Colours for Rocks, Grounds, Skies, Waters, &c.

The Temperatures for *Greens* are made of *Pink* and *Bice*, and *Masticote* and *Smalt*, and *Masticote* and *Indigo*, with which Colours you may make them Lighter of Deeper as you please, rememebering that where you are to temper soft or firm Colours, as *Umber, Oker, Indigo,* &c. you are to take the less *Plaster of Paris*; and where the Colours are loose there bind them stronger and faster by adding more *Plaster of Paris*. And when your *Cryons* are dry, before you begin to Draw, sharpen with a Pen-knife, according to the largeness or smallness of your Design.

[p. 28] *The manner of Laying the Ground* Flesh-colour *for a Face to be wrouhgt upon with* Cryons.

The best way is to colour the Paper that you intend to Draw on with a *Carnation* or *Flesh-colour*, near the Complexion of the Party you intend to draw after; cover the whole Paper with the said Complexion, which is made of *Ceruse Meny* and a little *Yellow Oker* ground, with a little *Gum arabick*. When you prepare them make a good parcel of Various Complexions together, it being not worth while to make one at a time. You lay this Ground-colour with a Wet Spunge, but let the Colour be so bound with *Gum*, that it may not stir from the Paper by Rubbing with your Finger on it. This being done and dry, you Skets or draw the first Rought Draught with Cole; that being as you would have it, you draw over the same Lines again more perfectly with *Red Chalk*, then with your several *Pastils* you rub in your Colours first, then with your Fingers you sweeten and mix them together, driving and Scomeling them into one another after the manner of the Oyl-Painters. And because many times the *Pastils* will not sharpen so good a point as *Black* or *Red Chalk*, you must be extremely careful to close and finish all your Work at last with *Red* and *Black Chalk*, which you may sharpen at your pleasure. I shall not need to insist upon particulars of this manner of Drawing, but if you please to take a view of that Book of Pictures, which are all drawn by the Life, by the Incomparable Hand of *Hans Holbean*, Painter to King *Henry* the Eighth; they are the Pictures of most of *English Nobility* (both Lords and Ladies) then living, and were the Paterns whereby he Painted his Pictures in Oyl. They are all drawn in the same manner of *Cryon* before mentioned, although some of them are miserably spoied either by Injurie of Time, or the Ignorance of those that had them formerly in Keeping; yet you will find something [p. 29] in those Ruines an Admirable Hand and Rare

Manner of Working; who with few Lines and little Labour expressed the Life so Extraordinarily well, that by many they are esteemed not much Inferiour to his Admirable Works in Oyl. This Book has been long a Wanderer, but is now most happily fallen into the Kings Collection.

There is another Ordinary way of Drawing with *Cryons* on Blew Paper: The Ground-colours are to be rubbed in first with a Pencil, and afterwards with a Stubbed Pencil or your Finger. And if you please you may work upon Parchment exceeding Neat and Curious. In this manner I have seen Little Pieces extreme Curiously done by the Hand of that Great Master *Hen Goltzius* (the Faces were about the bigness of a *Jacobus*) who was not onely Famous for Painting, but also an Extraordinary Engraver, which his Prints sufficiently do testify; especially his Twelve Pieces of the Passion of our Saviour, in which he imitated *Lucas Van Leyden*'s manner so Extraordinarily well, that they are esteemed as good, if not better. As also his Six Incomparable Master-Pieces, in which he imitates Six of the most Eminent Masters, as in one, which is the Storie of Our Blessed Ladie, he imitates that Admirable *Raphael Urban*; and in a second, being the Historie of *Elizabeth*'s Saluting the Blessed Virgin, he imitates the Incomparable *Parmence*; and in the third, being the Birth of Our Saviour, he imitates *Titian*, that Grand Master; and in the fourth, being the Storie where Our Saviour is playing with and embracing Saint *John*, in their Infancie, in which he imitates *Brodcius*; in the fifth, being the Storie of the Three Kings or Wisemen Offering to Our Saviour, he imitates *Lucas Van Leyden*; in the sixth, which is the Storie of the Circumcision of our Saviour, he imitates *Albert Dure*. In the same Piece he hath Grav'd his own Picture standing under an Arch of the Temple, which you may distinguish by his Picked Beard and great straight Whiskers. There is another small Print of his, which is counted the best that he [p. 30] hath done, which is that of Our Saviours Taken from the Cross, and Lying in the Blessed Virgins Lap; in which he imitates *Albert Dure*'s manner. I have seen Pictures done by *Henry Goltzius* in *Cryons*, that at a small distance you would have taken for *Limning*. Some he drew upon the Rough side of Velam, and some on the Smooth side of Parchment, being rubbed in with small Stubbed Pencils, and finished with sharp-pointed *Red* and *Black Chalk*. His *Pastils* were about the lenth of a Finger, and about the thickness of a Goose-quill.

Another manner of making Cryons.

Take your Colours and grind them very fine dry upon a stone, then sift it through a fine Tiffany Sieve, then take a piece of Tobacco-pipe Clay, and lay it on your Grinding Stone, and temper it and your Colours together wuth Strong Ale Wort. You must have a special care not to make them too Wet, but of a good Temper, like moist Clay, to roll up with your Hand upon your Stone the longest way; then take a piece of Paper and dry them in an Oven after the Bread is taken out, otherwise dry them in a Fire-shovel, and dry them by degrees untill they be hard enough; which to know, have a piece of Paper by you, and try if they Cast, which if they do, they are not dry enough; then dry them till they will not cast; and then take a Feather and some Sallet Oyl, and oyl them lightly over, and so lay them to dry again, till the Oyl be soked will into them, which will make them Good-condition'd and work Free and Easie. Observe that those Colours which bind hard of themselves must be tempered with less Tobacco-pipe Clay. I have experienced *Yellow Oker burnt*, and rolled it up into a *Pastil*, and dried it with a Moderate Heat, and when it was thoroughly dry I made it very warm, and then dipped it into Linseed Oyl, and when the Oyl was well soked into it, I sharpened it to a [p. 31] very fine point, and Drew with it, and it had that quality, that rubbing with my Finger hard on that which I drew, it would not rub off, nor any part of it stir: and I believe all the rest of the Colours may be made to have the same Quality. And without doubt those Masters in *Aldygrave*'s time, in *Germany*, had the way to make all their *Cryons* with that quality not to rub off. I have seen several of their Drawings, that would not Rub out, not onely of the *German Masters*, but of the *Low Dutch*, as of *Goltzius* and others, of whom I have had several Drawings, which were extremely neat, qualified as aforeseaid, and (like Oyl-painting) very strong.

William SALMON (1644–1713)

The relationship between Salmon and Browne's texts is complicated: the supplement to Browne, which first appeared in 1675, seems to pre-date Salmon's longer version, as the two versions of *Polygraphice* from 1672 and 1685 demonstrate. They also overlap with the shorter account in *The excellency of the pen and pencil* of 1668.

Polygraphice: or The arts of drawing etc., 1672, pp. 3–5:

CHAP. II

Of the Instruments of Drawing.

[p. 3] I. The *Instruments* of Drawing are sevenfold, *viz.*…and Pastills.

[p. 5] VIII. *Pastils* are made of several Colours to draw withal, upon coloured Paper or Parchment, Thus,

Take *Plaister of Paris or Alabaster calcined, of the Colour of which you intend to make your Pastils with* ana q.s. *grind them first asunder, then together, and with a little water make them into past, then with your hands roul them into long pieces like black-lead pensils, then dry them moderately in the Air: being dryed when you use them, scrape them to a point like an ordinary pensil.*

And thus may you makes pastils of what colour you please, fitting them for the *faces of Men or Women, Landskips, Clouds, Sun-beams, Buildings and Shadows.*

Polygraphice: or The arts of drawing etc., 1672; 5th ed., 1685, pp. 3–8:

CHAP. II

Of the Instruments of Drawing.

I. The Instruments of Drawing are sevenfold, *viz.*…and Pastills, or Crions

VIII. *Pastils or Crions* are made of several Colours to draw withal, upon coloured Paper or Parchment. Thus,

Take Plaister of Paris or Alabaster calcined, and of the colour of which you intend to make your Pastils with ana q.s. *grind them first asunder, then together, and with a little water make them into paste, then with your hands roul them into long pieces like black lead Pencils, then dry them moderately in the Air: being dryed, when you use them, scrape them to a point like an ordinary Pencil.*

And thus may you makes Pastils or Crions of what colour you plese, fitting them for the *Faces of Men or Women, Landskips, Clouds, Sun-beams, Buildings and Shadows.*

IX. *Another way to make Pastils or Crions.*

Take Tabaco-pipe Clay, and with a little water temper the same with what colour you please, making several according to the several heights or Colours you intend, which mix with the said Tabaco-pipe Clay, so much as the Clay will bear, work all well together, make or form it into *Pastils* or *Crayons*, and let them dry for use.

X. *A Pastil or Crion for a brown Complexion.*

Grind on your stone Ceruse, red Lead, or Vermilion, English Oker, and a little Pink; to this add a proportionable quantity of Plaister of Paris burnt and finely sifted, or Tabaco-pipe Clay; mix either of them with the said Colours, and then roul them up. Here note, that Ceruse is mixed with all the other colours also. Roul them up upon a Marble Stone, and let them be about the length of a Finger, and the thickness of a Goose quill.

XI. These *Pastils* or *Crions* being dry, you may sharpen them (when you use them) with a Penknife to a point, so sharp you may draw a hair. The Colour most difficult to work with in this kind is *Crimson*, if you make use of *Lake*, which you may avoid by making use of *Rosset*: and be sure to mix Ceruse with all your other Colours and Shadows whatsoever.

After this manner with proper Compositions you may make all manner of beautiful Colours, as Greens for Landskips, and other Colours for Rocks, Grounds, Skies, Walks, &c.

XII. *A Pastil or Crion for Greens.*

These *Crions* are made of Pink and Bice; and Masticote and Smalt; and Masticote and Indico, with which Colours you may make them lighter or deeper as you please; remembering that where you are to temper soft of firm colours, as Umber, Oker, Indico, &c. you are to take the less *Plaister* of *Paris*; but where the Colours are loose, there bind them stronger and faster, by adding more *Plaister of Paris*.

XIII. *Another way to make Pastils or Crions.*

Take your Colours and grind them very fine upon a Marble, and sift them through a fine Tiffany sieve: Then take a piece of Tabaco-pipe clay, and lay it on your grinding Stone, and temper it and your Colours together with strong ale-wort. You must be very careful not to make them too wet, but of an even temper; like moist Clay, to roul up with your hand upon your Stone; Then take a piece of Paper, and dry them in an Oven, after the Bread is taken out; or you may otherwise dry them in a Fire-shovel by degrees till they be hard enough, which to know, have a piece of paper by you, and try if they cast, which if they do, they are not dry enough; then dry them again longer till they will not cast: after which take a feather and some Sallet-Oyl, and oyl them lightly over, and so lay them to dry again, till the Oyl be drank well into them, which will make them excellent, and to work free and easie.

XIV. Observe that those Colours which bind hard of themselves, must be tempered with less Tabaco-pipe-Clay. Moreover, *Yellow-Oker* burnt and rouled up into a *Pastil* or *Crion*, and dryed with a moderate heat; and then being thoroughly dryed, and made very warm, and dipt into Linseed-Oyl, and dryed again till the Oyl becomes well soaked into it, becomes most excellent. This being sharpened to a very fine point, you may draw admirably withal, and it will have that quality, that what is drawn with it, although rubbed hard with your finger or hand, it will not rub off, nor any part of it stir. And without doubt all the other Colours may be made to have the same quality. The *German-Masters*, and those of the *Low-Dutch*, made all their *Crions* with that quality not to rub off, but were extreamly neat, brisk, lively, and (like Oyl-painting) very strong.

XV. *The way and manner of using your Pastils or Crions.*

Colour the paper that you intend to draw on with a Carnation or Flesh-colour, near the Complexion of the Party you intend to draw after; cover the whole paper with the said Complexion, which is made of Ceruse, Minium, and a little yellow Oker ground with a little Gum-Arabick. When you prepare them, make a good number of various Complexions together, it not being worth while to make one at a time; lay this Ground-colour with a wet spunge, but let the Colour be so bound with Gum, that it may not stir from the paper by rubbing. This being done and dry, draw the Outscetches or first rough Draught with Coal; that being as you would have it, draw over the same lines again more perfectly with red Chalk; then with your several Pastils or Crions, rub in your Colours first, and after, with your fingers sweeten and mix them togetherl driving and confounding them into one anotehr, after the manner of Oyl-Painters. And because many times the *Crions* will not sharpen to so good a point as black or red Chalk, you must be very carefull to close and finish all your work at last with red and black Chalk, which you may sharpen at pleasure.

XVI. *Another way of Drawing with Pastils or Crions on bleu Paper.*

The Ground Colours are to be rubbed in first with a pencil, and afterwards with a stubbed Pencil or your Finger. After the same manner you may work in Parchment exceeding neatly and curiously, so that at a small distance they may be taken for Limning.

XVII. *To make white Pastils or Crions.*

Take Ceruse, or ordinary white Chalk, four Ounces: Roch-Allum, two Ounces, grind them together fine, make them up into a Mass, Burn them in a Crucible, and keep them for use.

XVIII. To the former add good Copies, Patterns and examples of good Pictures and other Draughts without which, it is almost impossible, that the young Artist should ever attain to any perfection in this Art.

Those that desire to be furnished with any excellent Patterns, Copies or Prints, may have all sorts, whether of Humane shape, Perspective design, Landskip, Fowls, Beasts, Insects, Plants, Countreys, or any artificial Figures, exquisitly drawn, at very reasonable rates, where this Book is to be sold. [Thomas Passinger at the Three Bibles on London Bridge; and Thomas Sawbridge at the Three Flower de Luces in Little-Britain.]

André FÉLIBIEN (1619–1695)

Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un Dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris, 1676, p. 683:

PASTELS; Ce sont des crayons composez de differentes couleurs que l'on broye, & dont l'on fait une paste detrempée avec de l'eau de gomme & un peu de plastre pour donner plus de corps. On mesle les couleurs ensemble selon les diverses teintes qu'on veut faire. C'est de ces sortes de crayons dont les Peintres se servent pour travailler sur du papier, & faire des portraits ou autres choses qui semblent estre peints, mais qu'il faut couvrir d'un verre pour les conserver.

Jean-Henry de LA FONTAINE (c.1600–p.1678)

Académie de la peinture nouvellement mis au jour pour instruire la jeunesse à bien peindre…, Paris, 1679, [pp. xi/xii]:

Nous avons enseigné la façon de Peintre à l'huille en detrempe à la fresque, au pastel, au blanc & noir, en Mineature…

Pierre RICHELET (1626–1698)

Dictionnaire françois, Geneva, 1680

PASTEL, s.m. Craion fait d'une espece de pâte composée. Il y a de ces craions de toutes les couleurs & l'on fait des tableaux au pastel comme on en fait à l'huile, ou en détrempe. [*Dessiner au pastel.*]

Edward LUTTRELL (c.1650–1737)

Epitome of painting, containing breife directions for drawing, painting, limning and cryoons, 1683 [MS, Yale Center for British Art, published in full Jeffares 2020d], pp. 29ff:

[p. 29] I shall now proceed to discours about Cryoons which is of a newer date and not so Common as the other painting. Tis done on Paper which is coloured with a steyning Colour the Crayons are hatched on Dry like Chalk in lights and shadows according to Art. With these may be expressed any thing very Naturall Strong Free Easy and Quick and if you keep itt in a Good frame and Glass itt is most permanent of all other manner of painting. The Necessaries for this, are a Desk, Charcoale, penknife, a Good sett of Cryoons, and Coloured paper.

To Draw by the life in this kind you must have the same light the same Distance and in every respect you must follow the same Method as in Oyle. Likewise for Draperyes you must use a Layman & study your Colouring from the best masters. The Difference only Consists in this the Colours of the one is laid on wett and of the other dry. When by a Continual practice in Drawing you have grounded your self in a good method of handling a peece of Red Chalck you may then proceed to Coppy in Cryoons

[p.30] Lay on Every Colour in itts tone place and with a full body, you may unite your Colours by Rubbing them in with your little finger or by taking a little more pains with the point

of your Cryoon without Rubbing, if you rub itt in you must take a speciall care that you do not loose yr Drawing but be sure to amend with a Cryoon point, any part where yr finger has misplaced the Lines Itt looks most strong without Rubbing and neatest with itt, but never rub after the Dead Colouring. att the second sitting Lay in your Grounds and then hatch on ye Colours freely and without fear in their true places, uniteing one Colour in with another and breaking your colours <into one another> as you see occasion, att the last sitting give itt all the touches and Graces strength and perfection that you can, but never use black or Red Chalck for you cannot work upon itt againe if you do, fill up all Rough places, and if the graine of your paper chance to Rise, putt your picture between two slickt sheets of fine paper, and smooth it with a hott smoothing Iron Just before you give the last touches, Then putt itt into a Good frame and Glass, and putt 4 wood Ledges betwixt the Glass and picture that they may not touch one another and you will find [p. 31] that this is more permanent and Dureable then any other Itt will not only have the freedome and strength of a painting but the neatness and beauty of Limning And with free and soft Cryoons any thing that is or can be painted may be expressed whatever the Ignorant say to the Contrary. There is other waies of working in this kind (viz.) Courser and Finer.

The Rougher way is on Grey paper with two or three colours and some red or black chalck they only scetch in the Drawing heighten and deepen itt and leave the paper ittself to Express the Middling Shadows. This was the way practised by all (and still by many) before Mr Ashfeild brought itt to a perfection Whose memory will never dye Butt ever flourish whiles tyme permitts those admirable pictures to endure of the King and most of the noblity of this Land as Monuments of his Ingenuity.

The other way is with the Points of hard Cryoons on white paper to peck and scrumble without either order or method till all the Graine of the paper is filled up, they work this like Limning from the lightest to the Darkest and to help out [p. 32] their Shadows and dark hair or Grounds they wash with wett water colour not much gummed the Eies nostrills line of the Mouth &c and so fourth on itt when dry with the pointe of their Cryoons This way may be by some Commended for neatness whose Ignorance will not suffer them to Judge of any other, but tis beneath any Man of sence or Judgment to Commend much less to practice therefore only worthy the professor. For there can be neither softness, spiritt, freedome or mastery in such work but of the Contrary tis Extream tedious and when finished very stiff and hard.

Tis to be confessed Mr Ashfeild did use wett Colours but twas only for some beautifull Draperyes and that only in the infancy of his practice before his experience had taught him better, he soon left itt and condemnd itt as poor and mean and used att last nothing but pure Cryoon wch all may envy few imitate.

Thus I have discovered the method of proceeding to the study of Painting as breifly as possible. I shall only insert some necessary receits and so conclude least this swell beyond my Intentions.

…

[p. 39] The Colours for Cryoons are the same with ye Limning Colours vermilion only added Butt because twill be necessary to know the nature of your Colours I will mention ym once more (viz.)

W: English okers burnt and unburnt	} all these
Pink	}Colours are of
Umber burnt	}so even a tem-
Rust of Anchor	}per yt they will
Onnotto	}make a Creyon
Carmine	}alone

W: Spruce okers burnt and unburnt are greasy

Umber is hard
India Red somewhat too soft of itt self
Seacoal the same
Lamp black ye same
Ivory & Cherrystone blacks &c. }too hard
Indigo are }

[p. 40]

Flake white	}are too soft
India Red	}when mixed wth a harder Colour
Lamp black	}will make a Crayoon very well
seacole	}
verditer	}Are powder Colours wch will not make
vermillion	}a Crayoon of themselves without a
Massicott	}smal Quantity of powder'd plaister
Orpiment	}of Paris
ultramarine	}

Lake is so Gummy that without a Little Whiteing twill not make a Crayoon but whiteing has no body and therfore only loosens the Colour but does not change ye Tincture.

All Colours wch you putt white into must be made thus Take Plaister of Paris and Kill itt with Clean water and take off the scum Lett itt dry when ye temper ye Cryoon put four parts plaister and one part Flake white and so Grind itt on your stone very fine then lay itt on a Chalck stone till tis fitt to Roule, so Roule itt up in yor hands and lay itt to dry.

[p. 41] You may putt in more or less of any Colour and Change the Tinctures to what you please. When you begin a Colour take itt and work itt down from a light Tincture to the Darkest, yt the Colour will make, Note that a hard Colour and a soft makes a good Crayoon, a Greasy Colour must be mixed with a powder Colour and so you may make what Colour you please your owne Reason and Experience will informe you better.

Roger de PILES (1635–1709)

Les Premiers Elémens de la peinture pratique, Paris, 1684, chapitre XXXVIII, pp. 91ff:

De la Peinture au Pastel

Rien n'est plus commode que cette sorte de Peinture: car outre qu'elle n'a point la sujession de l'huile, & qu'on la prend & laisse quand on veut & selon le temps qui reste à y employer, le travail en est encore plus commode, parce que l'on peut faire avec les differens crayons ce que l'on fait avec les Pinceaux, & le maniement des uns fait le même effet que celui des autres; on touche & on adoucit selon qu'on veut faire paroître d'esprit dans son ouvrage ou qu'on le veut finir.

Le mot de Pastel qu'on a donné à cette peinture vient de ce que les Crayons dont on se sert au lieu de Pinceaux sont faits avec des pastes de differentes couleurs, & l'on donne à ces crayons, pendant que la paste est molle, la forme de petits rouleaux comodes à manier, ils doivent estre plus gros que ne sont ordinairement ceux de Sanguine, parce que n'étant pas si durs ils seroient plus sujets à se rompre, & qu'étant plus grands ils donnent plus de liberté & de facilité pour peindre.

Quoique l'on vende en plusieurs endroits de Paris des Crayons de Pastel, & qu'il soit bien plus expedient d'en acheter que de se donner la peine de les faire, néanmoins ceux qui voudront bien l'aprendre pour leur propre satisfaction doivent savoir,

Premièrement, Que les Pastels se broyent sur une pierre dure de même que les couleurs à huile, afin que la paste estant plus fine elle s'attache davantage au papier sur lequel on travaille.

2. Que les Crayons lorsqu'ils sont secs ne doivent estre ni trop durs ni trop mous, mais d'une certaine consistance qui fasse marquer le Crayon sans peine, parce qu'en le voulant apuyer fortement on ne manque point de le casser.

3. Que cette juste consistance dépend de la dureté & de la molesse de la couleur que vous voulez broyer. Si la matière dont vous voulez faire du Pastel est trop dure comme l'Inde, il faut le tempérer par quelqu'autre qui soit très-molle & qui aproche de la couleur, comme d'émail mêlé de noir de charbon. Et cette exemple doit suffire pour vous régler sur cet article. Si la matière est trop molle, il faut y mêler d'une autre fort dure & qui aproche pareillement de la couleur. Que si il n'y en avoit point telle qu'on pouroit la desirer, pour lors il faut se servir pour la broyer de laict ou d'eau gommée plus ou moins selon que la nature de la couleur le demande: ou bien y mêler en la broyant une pincée de plâtre cuit qui n'ait jamais servi; mais le plâtre n'est bon que pour les couleurs claires.

4. Qu'il y a des Couleurs dont la matière solide estant d'une consistance telle qu'on peut la desirer, n'ont pas besoin d'estre broyées, mais seulement siées & divisées en Crayons d'une grosseur convenable; comme la grosse Laque; l'Ocre jaune, le Stil-de-grain &c. la Sanguine & la Pierre noire y peuvent servir de cette manière.

5. Qu'au lieu de Crayons, il y a des endroits où l'on peut se servir de poudres qui de leur nature s'attachent facilement au papier; & l'on se sert pour les employer de la pointe d'un petit papier roulé qu'on appelle estompe.

6. Que la grande difficulté dans la composition des Pastels, est d'en faire de fort bruns, & sur tout d'un brun roux & qui tire sur le bistre, & qu'ainsi c'est à ceux-là principalement qu'il faut aporter plus de soin.

7. Qu'on peut se servir pour Blanc, de Craye de Champagne fine, & pour le Noir le meilleur est celui appelle vulgairement Noir d'Allemagne, dont les Imprimeurs en en Taille douce se servent.

Le fond sur lequel on peint en Pastel, est du papier dont la couleur la plus avantageuse est d'estre d'un gris un peu roux; & pour s'en servir plus commodément il faut le coller sur un ais fait exprés d'un bois léger.

L'usage que l'on peut tirer de cette sorte de travail est de faire une teste; &: les Peintres les plus habiles dans le coloris pourroient s'en servir s'ils vouloient pour faire quelque partie & pour se resouvenir seulement de quelques couleurs qu'ils reduiroient en suite dans leur perfection sur leur Tableau par le grand usage qu'ils ont de bien colorier. Car pour ceux dont la pratique dans le Coloris n'est pas excellente, rien n'est plus dangereux que le Pastel, lequel ne peut imiter ainsi que fait la Peinture à huile la force & la vigueur du naturel, & c'est sans doute à cause de cette imperfection, qu'on dit indifféremment dessiner au Pastel & peindre au Pastel.

Le sieur d'EMERY

Recueil des curiositez rares et nouvelles des plus admirables effets de la nature, Paris, 1674; éd. 1684, pp. 290f:

[The identity of the author is disputed, the names Nicolas Lémery (1645–1715), a known chemist, and Antoine d'Émery or Hemery being suggested.]

Pour faire des Crayons de pastel tres-excellens & aussi fermes que la sanguine, donné par Monsieur le Prince Robert, frere du Prince Palatin.

Prenez de la terre blanche toute préparée pour faire des pipes à tabac, que vous boierés sur le porphire ou écaille avec de l'eau commune, en sorte qu'elle soit en paste, & prenez les couleurs que vous voudrés chacune en son particulier, & les broyez seichement sur la pierre, le plus fin qu'il se pourra; puis les passez par un taffetas ou toille tres fine, & meslez chacune des dites couleurs avec ladite paste, selon que vous voudrez faire des crayons forts de couleur, ou foibles, y meslant un peu de miel commun, & de l'eau de gomme Arabique à discrétion.

Nota, Que de chaque couleur il en faut faire de plus chargés de couleur les uns que les autres, afin qu'ils soient en nuame; puis prenez lesdites pastes chacune en particulier, & en faites des petits rouleaux gros comme le doigt, ou comme le poulce, roulez-les entre deux petits [p. 291] aix bien unis pour les réduite à la grosseur que vous voudrez pour vous en servir: Cela fait vous les mettrés seicher sur un aix bien net, ou sur du papier, sans feu, ny Soleil pendant deux jours: puis pour les achêver de seicher, il les faut mettre au Soleil ou devant le feu; & lors qu'ils seront secs ils seront en leur perfections pour s'en servir. Ce secret est tres-beau & tres rare pour ce sujet.

[This passage translated in the English edition, *Modern curiosities of art & nature extracted out of the cabinets of the most eminent personages of the French court*, London, 1685, chap. XVI, p. 226f:]

To make excellent Creyons, and as hard as Vermilion, invented by Prince Rupert.

Take some white Clay, as it is prepared to make Tobacco Pipes, which grind upon a stone with fair water, as thick as Paste, and take what colours you will each by it self, grind them dry upon the stone the finest you can; then sift them through a very fine Cloth, and mix each of the Colours with the said Paste, according as you design to make the Creyons deep or pale in colour, and mix with it a little Honey and Gum Arabick-water at Discretion.

Note, that of each colour you must make some deeper then others, that they may serve for shadowing, then take each paste by it self, and make it up into little rouls as thick as your Finger, or Thumb, roul them between two Boards well joined to bring them to the thickness you desire for use: that done, lay them a drying upon a clean Board, or upon Paper, without Fire or Sun for two daies; then to dry them thoroughly, lay them in the Sun, or before the Fire, and when dry, they will be fit for use. This is a very good and rare Receipt for this purpose.

Antoine FURETIÈRE de Chalivoy (1619–1688)

Dictionnaire universel, 1690:

PASTEL, s.m. Paste faite de plusieurs couleurs gommées & broyées ensemble, ou separément, dont on fait toutes sortes de crayons pour peindre sur le papier, ou le parchemin. Il y a des Peintres qui reüssissent merveilleusement à faire des portraits en *pastel*.

ACADÉMIE FRANÇAISE

Dictionnaire de l'Académie françoise, Paris, 1ère éd., 1694:
[cf. 4e ed., 1764, *infra*]

PASTEL. L'*S* se prononce. Sorte de crayon fait d'un peu de plastre destrempé avec de l'eau de gomme, & où on meste diverses couleurs selon le besoin qu'on en a. *On fait des pastels de toutes sortes de couleurs, dessiner au pastel.*

On appelle aussi, *Pastel*, Ce qui est peint avec le pastel. *Les pastels de Nanteüil, de Dumoustier. c'est un Curieux, il a beaucoup de pastels chez lui. il a des pastels de toute la Cour. il a toute la Cour en pastel.*

Thomas CORNEILLE (1625–1709)

Le Dictionnaire des arts et des sciences, Paris, 1694, II, p. 178:

Les Peintres appellent *Pastels*, des crayons composez de differentes couleurs que l'on broye, & dont on fait une paste detrempée avec de l'eau de gomme & un peu de plastre pour donner plus de corps. Il faut mesler ces couleurs ensemble selon les diverses teintes qu'on veut faire. On se sert de ces crayons pour travailler sur du papier, & pour faire des portraits, ou autres choses qui paroissent estre peintes. Si on les veut conserver, il faut les couvrir d'un verre.

Bernard DUPUY DU GREZ (1639–1720)

Traite sur la peinture pour en apprendre la teorie, & se perfectionner dans la pratique, Toulouse, 1699, pp. 275–76:

De la Peinture au Pastel.

Il y a un' autre maniere de colorier sur du papier laquelle on

apelle Pastel: On en fait de beaux [p. 276] portraits, mais qui s'éfacent facilement & perdent bientôt leur beauté, s'ils ne sont couverts d'un verre blanc, ou de quelqu'autre glace fine. Pour faire des Pastels, on prent du plâtre bien fin & bien blanc, figé & sec, qui set our le blanc, on en broïe sur le marbre avec de l'eau tant-soit-peu gommée: Quelques-uns au lieu d'eau gommee se servent d'eau commune, où ils ont fait tremper de petites branches de figuier: On mele à ce plâtre toutes les couleurs qu'on veut, & on fait toute sorte de teintes, pour faire des Carnations & Draperies, comme à la Détrempe, à Fraisque ou à la Miniature: On en forme de petits craïons longuets & pointus, dont on fait divers ouvrages sur du papier fort grainé, lesquels fond un agreable éfet, lors qu'ils sont bien entendus. Il faut savoir qu'on peut commencer quelques contours avec de la Sanguine, & que lors que les couleurs ont assez de corps comme le Stil de grain, on n'y met point de Plâtre.

Philippe de LA HIRE (1640–1718)

Traité de la pratique de la peinture, in *Histoire de l'Académie royale des sciences*, Paris, 1730, IX, pp. 637–730 [read to the Académie des sciences in 1709; probably written c.1699]

[p. 662] Il y a encore une espece de dessein qui represente les couleurs naturelles, mais seulement avec des craïons de couleur qu'on appelle *Pastels*. Ces craïons de Pastel se font avec toutes sortes de couleurs, & l'on en fait differentes nuances ou teintes en mêlant les couleurs avec le plâtre broïé très-fin & mêlé d'un peu de ceruse ou de blanc de craie jusqu'au pastel blanc ou à la craie, comme nous avons dit cy-devant en parlant du blanc à rehausser; pour le noir on y emploïe la pierre noire. Les autres couleurs se peuvent employer pures en les reduisant en craïons & celles qui n'ont pas assés de solidité, on leur en donne en meant un peu d'eau de gomme dans la pâte pour les former. On y mêle aussi quelques fois un peu d'eau de savon pour les render plus dous s'ils sont d'une nature seche. La sanguine y est fort bonne & peut server en bien des rencontres, car on en trouve de differens rouges. On connoîtra facilement la composition & la nature de toutes ces couleurs dans la description de celles qui servent pour toutes sortes de peintures.

On mélange toutes ces couleurs sur le papier en les frottant d'abord legerement avec des estompes de cotton, car ces pastels doivent être de la consistence à peu près que la craie de Champagne médiocrement tendre; & l'on s'en sert ensuite sans les estomper ni frotter pour leur donner plus de force & de vivacité.

Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu sur le [p. 663] papier, on est obligé de couvrir les dessein ou tableaux faits au pastel, d'une glace bien transparente & sans couleur, ce qui leur donne une espece de vernix, & rend les couleurs plus douces à la vûë. On ne fait ordinairement que des portraits de cette maniere, dont les couleurs ne peuvent jamais changer. Ce travail est commode en ce qu'on le quitte & on le reprend quant on veut sans aucun appareil, & on le retouche aussi & on le finit tant qu'on veut, can on peut effacer facilement les endroits dont on n'est pas entierement satisfait avec un peu de mie de pain.

EIGHTEENTH CENTURY

Baynbrigg BUCKERIDGE (1668–1733)

Dedication to Roger de Piles, *The art of painting, and the lives of the painters*, trans. John Savage, London, 1706:

We may also affirm, that the *Art* is endebted to us [Britain] for the Invention of *Mezzo-Tinto*, and the Perfection of *Crayon*-Painting. By our Author's Account of *Pastils*, a name formerly given to *Crayons*, one may see that the Italians had a very slight Notion of a *Manner* that is practis'd here with so much Success. They made their *Drawings* on a grey Paper, with black and white Chalk, and left the Paper to serve for the Middle-*Tint*. Their Colours were like ours, dry, without any Mixture of Oil or Water. Our Country-Man, Mr *Ashfield*, mulitply'd the Number and Variety of Tints, and painted various Complexions in Imitation of Oil, and this *Manner* has been so much improv'd among us, that there's no subject which can be express'd by Oil, but the *Crayons* can effect it with equal Force and Beauty.

"Claude BOUTET"

[The anonymous pastel treatise appended to the 1708 edition of the *Traité de la peinture en mignature* credited to Boutet. It is closely followed by the text that appears in Jombert's 1767 edition of de Piles, III, pp. 281–308: *v. infra*.]

Traité de la peinture en mignature…Auquel on a ajouté un petit traité de la peinture au pastel, avec la méthode de composer les pastels, The Hague, 1708, pp. vii, 149–74:

[p. vii] AVERTISSEMENT sur cette Nouvelle Edition

IV. Comme la Peinture au Pastel à ses Partisans aussi bien que la Mignature, on a joint ici en leur faveur un petit Traité qui leur enseignera la Méthode de faire tous les Pastels ou Crayons nécessaires pour Pratiquer cette sorte de Peinture. On y trouvera quelque chose d'assez curieux touchant les Couleurs Primitives, & le Génération des Composées, on y a inseré aussi quelques préceptes pour la pratique. Ceci doit faire d'autant plus de Plaisir aux Amateurs de cette Science que jusques à present on n'avoir rien vû là-dessus, sinon un petit Article qui se trouve dans Monsieur Félibien.

[p. 149] TRAITÉ DE LA PEINTURE AU PASTEL,
Avec la méthode de composer les pastels

I. *Les Propriétez de la Peinture au Pastel.*

La Peinture *au Pastel* n'a guéres moins de Partisans que la *Mignature*, parce qu'outre la commodité qu'on a, comme dans la *Mignature*, de la prendre & de la [p. 150] laisser quand on veut, elle ne demande point un si grand attachement ni une application si forte de la vûë, à cause qu'on ne pratique point si en petit; d'ailleurs ayant la même liberté, & une facilité aussi grande dans le travail, qu'en a la Peinture *à huile*, elle n'en a point la sujection, & se pratique avec plus de propreté; sans compter qu'il n'est point nécessaire d'avoir beaucoup de circonspection pour les couleurs, parce qu'elles ne s'altérent point par le mêlange, & ne changent point après l'application.

II. *Pourquoi elle est ainsi nommée.*

On a dit au commencement de ce Traité, que la Peinture *au Pastel* se nommoit ainsi, à cause qu'elle se pratique avec des crayons faits de *Pâtes* de diverses couleurs que l'on mêle ensemble, selon ls diverses Teintes qu'il est nécessaire d'avoir, par rapport à ce que l'on veut répresenter.

III. *Son usage principal.*

Cette Peinture est propre particuliérement [p. 151] pour faire *des Portraits*, on peut les faire aussi grands que Nature, mais ordinairement on ne les fait que la moitié aussi grands, ce qui réussit mieux, parce que ne pouvant pas donner autant de force & de vivacité qu'à la Peinture *à huile*, il se trouve que l'objèt étant plus petit que Nature, en demande moins aussi, parce qu'alors on le suppose un peu éloigné.

IV. *Ce que l'on se propose d'en dire ici.*

On a crû faire plaisir aux Amateurs de cette Science de leur donner ici, non seulement quelques préceptes pour la pratique, mais particuliérement de leur enseigner la maniére de composer *les Pastels* ou *Crayons* dont on se sert dans ce travail, tant par rapport à la nature des couleurs qui en font la matiére, qu'à l'égard de leur mêlange selon les diverse Teintes, dont on peut avoir besoin, & cela pourra leur être d'autant plus agréable, que ne trouvant que très-rarement des *Pastels* tout faits, je ne sçache personne qui ait écrite comment il les faut compser.

V. *Qu'il faut avoir des Pastels de toutes les Couleurs.*

Pour un assortiment complet de *Pastels*, il faut en avoir de toutes les couleurs, tant *simples*, que *composées*, avec les *Nuances* ou *Teintes* de chacune, depuis le plus clair jusqu'au plus brun. On doit aussi en avoir de toutes les teintes nécessaires pour le *Carnations*, & plusieurs autres de couleurs rompuës pour les fonds, & pour diverses autres choses qui peuvent se rencontrer.

VI. *Des Couleurs Primitives.*

Il n'y a proprement que trois Couleurs Primitives, lesquelles ne peuvent pas être composées par d'autres couleurs, mais dont toutes les autres peuvent être composées. Ces trois Couleurs sont le *Jaune*, le *Rouge*, & le *Bleu*, car pour *le Blanc*, & *le Noir*, ce ne sont pas proprement des Couleurs, le Blanc n'étant autre chose que la représentation de la lumiére, & le Noir la privation de cette même lumiére. Mais comme il y a [p. 153] deux sortes de *Rouge primitifs*, l'un tenant du Jaune, comme le *Rouge de Feu*, ou de *Vermillon*, & l'autre du Bleu, comme le *Rouge Cramoisi*, ou *de Lacque*, on peut compter quatre Couleurs primitives, le *Jaune*, le *Rouge de Feu*, le *Rouge Cramoisi*, & le *Bleu*.

VII. *Des Couleurs composées.*

De ces quatre Couleurs Primitives, il s'en forme d'autres, comme du *Jaune* & du *Rouge de Feu*, se forme l'*Orangé*: le *Rouge Cramoisi* & le *Bleu*, produisent le *Violet*. Enfin le *Bleu* & le *Jaune* composent le *Verd*, ce qui fait une suite ou un cercle de sept Couleurs, qui sont le *Jaune*, l'*Orangé*, le *Rouge de Feu*, le *Rouge Cramoisi*, ou simplement le *Cramoisi*, le *Violet*, le *Bleu* & le *Verd*; lesquelles en produiront encore d'autres. Car le *Jaune* & l'*Orangé* feront un *Jaune doré*, le *Rouge de Feu*, & le *Cramoisi*, produiront le vrai *Rouge*.

Le *Cramoisi* & le *Violet* feront la couleur de *Pourpre*.

Le *Bleu* & le *Verd* feront un *Verd de Mer*.

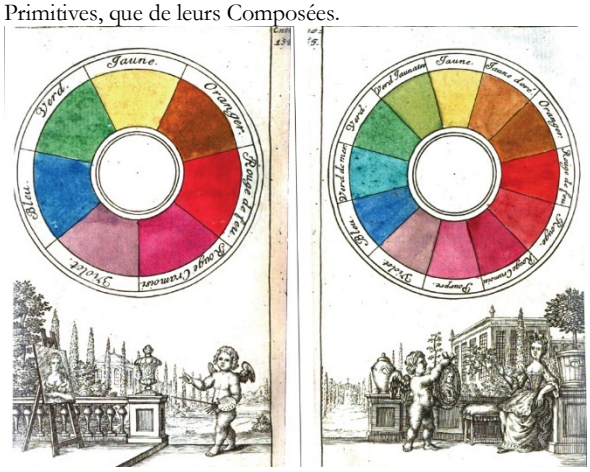
Enfin le *Verd* & le *Jaune* feront [p. 154] un *Verd Jaunâtre*, ou de Poureaux.

Toutes ces Couleurs-là sont vives, mais si on les avoit mêlées autrement, par exemple, l'*Orangé* avec le *Violet*, le *Rouge de Feu* avec le *Bleu*, le *Violet* avec le *Verd*, le *Verd* avec l'*Orangé*, ou le *Rouge de Feu*, ce mêlange n'auroit produit que des Couleurs sales & désagréables.

VIII. *Demonstration des Couleurs*

Voici deux figures par lesquelles on pourra voir comment de ces Couleurs Primitives, le *Jaunes*, le *Rouge*, le *Cramoisie*, & le *Bleu*, se fait la génération des autres Couleurs, ce que l'on pourroit nommer l'*Encyclopédie des Couleurs*.

La premiére figure comprent ces quatres Couleurs Primitives avec leur trois Composées, & la second comprend ces mêmes Couleurs avec encore cinq autres qui sont produites, tant des Primitives, que de leurs Composées.



IX. *Couleurs dont on se sert pour les Pastels.*

Pour faire des pastels de toutes ces [p. 155] Couleurs, on se sert des mêmes matiéres qui composent toutes les couleurs dont on se sert à l'huile, dont voici les noms.

Céruse
Massicot pâle.
Massicot dore.
Jaune de Naples.
Occre Jaune.
Occre Brun.
Stil de Grain clair.
Stil de Grain brun.
Mine.
Vermillon.
Brun Rouge.
Rouge d'Angleterre.
Lacque.
Outremer.
Cendre bleuë.
Indigo.
Email ou Smalte.
Terre Verte.
Terre d'Ombre.
Terre de Cologne.
Bistre.
Noir de Charbon.
Noir d'Allemange.
Noir d'Os ou d'Ivoire.

On peut y ajoûter le Carmin.

On se sert aussi de la Sanguine, & de la Pierre Noire, aiguisez en crayons.

Avec toutes ces matiéres on compose des *Pastels*, non seulement de toutes les Couleurs dont nous avons parlé, mais encore d'autres *Couleurs sales*, de *Couleurs rompuës*, & de *diverses teintes* pour les carnations, & pour plusieurs choses différentes. [p. 156]

X. *Ce qu'il faut observer dans la composition des Pastels.*

Il faut premiérement faire des *Pastels* de toutes ces matiéres simples & sans mange, & pour cet effet il faut observer ce qui suit.

1. Que la *Céruse*, le *Stil de Grain clair*, l'*Occre Jaune*, le *Rouge Brun*, la *Terre d'Ombre*, & la *terre de Cologne*, étant de bonne consistance pour l'effet qu'on se propose, se peuvent sier en crayons, comme on fait la *Sanguine* et la *Pierre Noire*, pourvû qu'on en trouve d'assez gros morceaux, sinon on les broyera comme les autres.

2. Toutes les autres Couleurs qui ne sont pas de consistance à être siées, se broyent à l'eau sur un marbre, ou pierre à broyer, le plus fin qu'il est possible. Elles doivent être réduites d'une consistance à pouvoir être réduites d'une consistance à pouvoir être roulées en crayons de la grosseur du tuyau d'une pipe ou un peu plus, & d'une longueur convenable à pouvoir être maniez commodément.

3. Il faut prendre garde sur tout que les Pastels marquent facilement sans qu'il [p. 157] soit besoin d'appuyer beaucoup, c'est pourquoi comme il y a des Couleurs qui sont d'une consistance trop dure étant mises en pastels; comme le *Stil de Grain brun*, la *Terre Verte*, le *Noir d'os* ou *d'Ivoire*, & l'*Indigo*; il faut alors leur allier quelque autre matiére qui soit de la Couleur la plus approchante, & qui soit molle; ainsi au *Stil de Grain brun* il faut y mêler de la *Terre de Cologne*, à la *Terre Verte*, de l'*Email* avec un peu de *Stil de Grain clair*, au noir d'*Ivoire* un peu de *Noir de Charbon*, & à l'*Indigo* de l'*Email*.

4. Il y a d'autres Couleurs au contraire, lesquelles sont trop tendres, comme l'*Email*, l'*Outremer*, le *Carmin*, le *Vermillon*, & quelques autres, alors au lieu d'eau simple il les faut détremper avec de l'eau gommee plus ou moins, selon la mati, & quelqus autres, alors au lieu d'eau simple il les faut détremper avec de l'eau gommée plus ou moins, selon la matiér sera plus ou moins tendre; & pour ne se point tromper il sera bon de faire un petit essai avant que d'achever de former les *Pastels*.

XI. *Du Mélange des Couleurs pour les Pastels.*

Pour faire des *Pastels* tant des Couleurs [p. 158] spécifiées ci-

devant dans les articles 173. & 174. que de leurs *Teintes & Nuances*. Depuis les plus claires jusques au plus brunes, voici les Couleurs matérielles qu'il faut prendre rangées selon l'ordre desdites Couleurs, & selon leurs *Teintes ou Nuances*.

Jaune.

1. Teinte. Massicot pale, *ou bien* du Blanc, & un peu de Stil de Grain clair.

2. Jaune de Naples; *ou bien* Massicot pale, & Occre jaune; *ou bien*, Blanc, Stil de Grain clair & Occre jaune.

3. Occre jaune.

4. Occre brun; *ou bien* Occre Jaune & Stil de Grain Brun.

5. Terre d'Ombre.

Jaune doré.

1. Massicot dore.

2. Massicot doré, Occre Jaune & peu de Mine.

3. Occre Jaune, Stil de Grain clair, & peu de Mine.

4. Stil de Grain Brun & mine; *ou bien* Occre Brun & Lacque.

5. Terre d'Ombre & Lacque; *ou bien* Stil de Grain Brun, & Brun Rouge. [p. 159]

Orangé.

1. Mssicot doré & peu de Mine.

2. Mine.

3. Mine Vermillon & Stil de Grain Brun; *ou bien* Stil de Grain clair, & Brun Rouge.

4. Stil de Grain Brun & Vermillon; *ou bien* Stil de Grain clair, Laque, & Brun Rouge.

5. Stil de Grain Brun, Laque, & Brun Rouge.

Rouge de feu ou de vermillon.

1. Blanc & Vermillon.

2. Vermillon & Blanc.

3. Vermillon.

4. Laque & Brun Rouge.

5. Laque, Stil de Grain Brun, & Brun Rouge.

Rouge.

1. Blanc, Laque & Vermillon; *ou bien* Blanc & Carmin.

2. Laque, Vermillon & Blanc; *ou bien* Carmin & Blanc.

3. Laque & Vermillon; *ou bien* Carmin.

4. Laque & Rouge d'Angleterre; *ou bien* Laque & Carmin.

5. Laque & un peu de Rouge d'Angleterre. [p. 160]

Rouge Cramoisi ou de Laque.

1. Blanc & laque.

2. Laque & blanc.

3. Laque & peu de blanc.

4. Laque & très peu de blanc.

5. Laque.

Pourpre.

1. Blanc, Laque & Outremer.

2. Laque, Outremer & Blanc.

3. Laque, Outremer & peu de Blanc.

4. Laque, Outremer & très peu de Blanc.

5. Laque & Outremer.

Violet.

1. Blanc, Outremer & Laque.

2. Outremer, Laque & Blanc.

3. Outremer, Laque & peu de Blanc.

4. Outremer, Laque & très peu de Blanc.

5. Outremer & Laque.

Bleu.

1. Blanc & Outremer.

2. Outremer &: Blanc.

3. Outremer & peu de Blanc.

4. Outremer & très peu de Blanc.

5. Outremer.

Verd de Mer.

1. Blanc, Outremer &: Massicot pâle; *ou bien* Blanc & Terre Verte.

2. Outremer, Massicot pâle & [p. 161] Blanc; *ou bien* Terre Verte & Blanc.

3. Outremer, & Massicot pâle; *ou bien* Terre Verte & peu de Blanc.

4. Terre Verte & Outremer.

5. Terre Verte & Noir de Charbon.

Verd.

1. Blanc, Outremer & Massicot Doré; *ou bien* Blanc, Outremer & Stil de Grain Clair; *ou bien* Blanc, Terre Verre & Massicot.

2. Outremer & Massicot Doré; *ou bien* Outremer, Blanc & Stil de Grain Clair; *ou bien* Terre Verte & Massicot pâle.

3. Outremer, Stil de Grain Clair, & Blanc; *ou bien* Terre Verte & Massicot Doré.

4. Outremer, Stil de Grain Clair & Peu de Blanc; *ou bien* Terre Verte.

5. Terre Verte, Stil de Grain Brun & Noir de Charbon.

Verd Jaunâtre.

1. Massicot Pâle & peu d'Outremer; *ou bien* Blanc, Massicot Pâle & Terre Verte.

2. Massicot Doré & Outremer; *ou bien* Blanc, Stil de Grain Clair & Outremer; *ou bien* Massicot pâle & Terre Verte. [p. 162]

3. Stil de Grain clair, Outremer & Blanc; *ou bien* Occre Clair, Terre Verte & peu de Massicot.

4. Stil de Grain Clair, Occre &: Terre Verte.

5. Stil de Grain brun, Occre brun & Noir de Charbon.

Il faudra faire le mêlange de toutes ces Couleurs sur la pierre à broyer, & ce mêlange étant fait, les rouler en crayons, comme il a été dit.

Notez qu'il faut toûjours mettre davantage des Couleurs qui sont nommées les premiéres, ainsi pour le *Pourpre* il est dit qu'il faut prendre *Laque* & *Outremer*; & pour le *Violet*, *Outremer* & *Laque*; cela veut dire que pour le *Pourpre*, il faut prendre plus de *Laque* que d'*Outremer*; & pour le *Violet*, plus d'*Outremer* que de *Laque*, & ainsi des autres.

Pour l'épargne, on peut se server par tout du *Smalte ou Email*, au lieu d'*Outremer*, & de l'*Indigo* pour les Bruns.

Tous ces Pastels serviront pour faire des Draperies, des Fleurs, & généralement [p. 163] pour toutes les choses qui doivent être de Couleurs vives. Voici les *Pastels* pour les *Carnations*.

XII. *Pastels pour les Carnations.*

On aura besoin pour les *Carnations* de la plûpart des *Pastels*, composez des couleurs *Matérielles pures* dont il a été parlé, mais encore de plusieurs autres faits du mêlange de quelques-unes desdites Couleurs.

Il y a une infinité de *Carnations* ou *Coloris* différens, presqu'autant qu'il y a de personnes, mais en Général on les comprend sous deux ordres, sous le prémier on comprend les *Coloris tendres & délicats*, comme sont ceux des Femmes, des Enfans & des Jeunes gens; & sous le deuxiéme sont les *Coloris plus forts*, pour les Hommes & les Personnes âgées. Dans l'une & dans l'autre de ces *Carnations*, il y faut observer les *Jours*, les *demie-Teintes* & les *Ombres*. Voici les Couleurs matérielles qu'il faut prendre pour composer les Principaux *Pastels*, tant pout l'un & l'autre de ces *Coloris*, que pour les *Jours*, leurs *demie-Teintes* & leurs *Ombres*. Je dis les *principaux Pastels*, car s'il en falloit composer qui soyent de Teintes justes pour tous les Coloris selon leurs *Jours*, *demi-Teintes* [p. 164], & *Ombres*; cela iroit à l'infini, mais dans la pratique on fait en sorte que les uns suppléent aux autres comme on le dira ci-après.

[table omitted]

[p. 166] Outre ces *Pastels* on fera encore ceux-ci qui pourront servir dans *l'une* & *l'autre Carnation*, & en d'autres occasions encore.

1. Occre Jaune & peu de Blanc.
2. Occre brun & peu de Blanc.
3. Stil de grain Clair & Blanc.
4. Vermillon & peu de Blanc.
5. Lacque & peu de Blanc.
6. Vermillon & Laque.
7. Laque & Vermillon.

8. Outremer & peu de Blanc.
9. Outremer & Occre Jaune.
10. Occre Jaune & Noir de Charbon.
11. Occre Brun & Noir d'Ivoire.
12. Terre Verte & Rouge d'Angleterre.

Les suivans sont pour les Linges, Dentelles, Perles, Peux d'Hermines, Etoffes blanches &c.

1. Blanc.
2. Blanc & peu de noir de Charbon.
3. Moins de Blanc, plus de Noir, & peu de Vermillon.
4. Blanc, Noir, Occre & Vermillon.
5. Moins de Blanc, & plus des trois autres.
6. Blanc, Occre Jaune, & peu de Noir. [p. 167]
7. Noir Occre, & peu de Brun Rouge.

Voici pour des Fonds & des Bâtimens.

1. Blanc, Occre, noir, & Rouge.
2. Moins de Blanc & plus des trois autres.
3. Noir, occre & Rouge.

Si on veut un fond plus Grisâtre, on fera des *Pastels*, où il y aura moins *d'Occre* & de *Rouge*, si on le veut plus Rougeâtre, on y mettra plus de *Rouge*, & en y mettant plus de *Jaune*, on l'aura plus Jaunâtre.

XIII. *Boîte pour mettre les Pastels.*

Voilà à peu près tous les *Pastels* dont on peut avoir besoin, pour Peindre quelque chose que ce soit. Il faut avoir pour les mettre une Boîte assez grande, & de deux pouces de hauteur où environ, elle doit être partagée en petites *Loges* par des séparations, pour y mettre les Pastels selon l'ordre des Couleurs, afin que ne se confondans point les uns avec les autres, on puisse les trouver aisément à mesure que l'on en aura besoin; on peut aussi ménager [p. 168] dans cette Boîte un peu de place pour mettre quelques Couleurs en poudre fine, dont on peut servir quelquefois au lieu de Pastel. Pour les appliquer on se sert de la pointe d'un petit papier roulé, qu'on appelle *Estampe*, & qui tient lieu de Pinceau dans cette manière de Peindre.

XIV. *Quel doit être le papier pour travailler au Pastel.*

On a déja dit au commencement, que cette sorte de Peinture se pratique sur du *Papier Gris*, on se sert aussi de *Papier Bleuâtre*, il les faut choiser l'un & l'autre assez *forts* & d'un *grain fin & égal*; il doit être *fort* afin de pouvoir souffrir que l'on repasse dessus avec des *Pastels* autant de fois qu'il est nécessaire; & d'un grain *fin & égal*, afin que le travail en soit plus délicat & plus beau; il doit enfin avoir un *grain*, afin que le *Pastel* s'y attache d'autant plus facilement, & y tienne mieux, ce qui n'empêche pas que l'Ouvrage étant achevé, on ne doive y mettre une glace, de peur que quelqu'un y passant la main, ou autre chose ne vienne à l'effacer, & aussi pour le préserver de la poudre & de la fumee, [p. 169]que l'on ne pourroit pas ôter sans enlever en même tems le Pastel & l'Ouvrage.

Nottez que l'on doit attacher son papier sur un petit ais uni & mince, en y collant par derriére les bords dudit papier.

XV. *Comme on doit ébaucher.*

Quand on voudra faire quelque Ouvrage que ce soit, il faut premièrement *Dessiner* son sujet bien correctement, & bien arrêter tous les contours, & mettre bien chaque chose dans sa place, ce qui étant fait, on commencera par mettre les *Jours*, & les *Ombres* par grandes *masses*, en passant sur le papier avec les *Pastels* de la Couleur que demande le fujet. Supposons que ce soit une Tête, un Portrait si vous voulez, qui est comme nous avons dit le sujèt le plus ordinaire du *Pastel*; il faut avec les *Pastels* préparez pour les *Carnations*, appliquer les *clairs* en hachant de plusieurs sens, comme lors que l'on Dessine, & dès que l'on à marqué les principaux *Jours*, il faut aussi-tôt exprimer en gros, les grandes & principales *Ombres*, observant de ne pas faire d'abord les *Jours*, [p. 170] aussi clairs qu'ils doivent être; ni les Ombres aussi brunes qu'il les faut, de cette manière on voit d'abord l'ensemble de la Tête, après quoi on vient aux parties, les Yeux, le Nez, la Bouche, ausquelles on donne la forme & la Couleur qu'elles doivent avoir, par le moyen des *Jours*, des *demies-Teintes* & des *Ombres*, observant de ne pas faire d'abord les *Jours* trop clairs, ni les *Ombres* bien brunes.

XVI. *Pour achever dans les Ombres.*

La Tête étant ainfi *ébauchée* on fait toutes les recherches des Parties avec des *Pastels* plus bruns, *Roussâtres* & *Rougéâtres* donnant aux Ombres les forces nécessaires selon que l'objet le demande, les faisant plus tendres, si c'est un *Coloris délicat*, ou leur donnant plus de force, si c'est un *Coloris* d'Homme ou de personne âgée, observant de donner les reflets bien à propos selon la Couleur des objets *réfléchissans* & d'une force convenable qui fasse bien arrondir. [p. 171]

XVII. *Mettre bien à propos les rehauts & les diverses Teintes du visage.*

Les Parties éclairées ne demandent pas moins d'observations & de recherches, tant pour mettre les rehauts bien à propos dans leur place, que pour donner au visage sa Couleur naturelle, sa fraîcheur, ses diverses Teintes *Jaunâtres*, *Bleuâtres*, *Roussâtres*, selon que le sujet le demande, en se sert pour cet effet de *Pastels* faits de *Couleurs Vierges*, c'est à-dire ou il n'y entre qu'une Couleur mêlée de plus ou moins de blanc, comme sont ceux de blanc presques pur pour les rehauts des Carnations délicates, de Blanc & de Vermillon, de Blanc & de Laque où de Carmin, de Blanc & d'Occre, de Blanc & d'Outremer, &c. Les appliquant avec prudence & délicatesse, ménageant les *Jours*, les *demies-Teintes*, & les *Ombres* de maniére que la Tête paroisse ronde bien éclairée, bien Coloriée & de bon gout. Car pour le *Dessein*, on le suppose dans celui qui veut Peindre au *Pastel*; sans quoi ce ne seroit qu'un perpétuel barboüillage, & par conséquent du papier, des crayons, & plus [p. 172] que tout cela, du tems perdu.

XVIII. *Comment il faut suppléer à de certains Pastels par d'autres.*

Si en travaillant on ne trouve pas justement un Pastel de la Teinte que l'on souhaite, il faut fe fervir de celui qui en approche le plus, après quoi on repasse légérement dessus l'endroit avec un autre plus *Clair*, ou plus *Brun*, plus *Jaune*, plus *Rouge*, ou plus *Bleu*, pour lui donner la Teinte telle qu'on la souhaite, par exemple si avec le Pastel le plus approchant, il se trouve que la Teinte est trop *Bleuë*, il faut repasser dessus, avec un Pastel de même ton qui soit *Rougéâtre* ou *Roussâtre* ou *Jaunâtre*, selon que le sujèt le demande, & suivant cette Méthode, lors que par la pratique on a acquis la connoissance des Couleurs & leur effet dans le mélange, on se peut passer de la moitie moins de Pastels, parce que l'on fait suppléer les uns aux autres. [p. 173]

XIX. *Le mêlange à huile pareil à celui des Pastels.*

Nous dirons ici en passant que tous les divers Mêlanges, dont il a été parlé pour la composition des *Pastels*, feront à peu près le même effet avec des couleurs à *huile* lors qu'on voudra les mêler avec le Couteau sur une Palette, pour s'en servir à peindre quelque chose à huile, seulement il faut observer ces choses.

Qu'on ne se sert point à huile de *Carmin*, ni de *Bistre*.

Qu'on n'employe l'*Indigo* qu'avec du *Blanc*.

Qu'on ne doit point se servir de *Smalte*, ni de *Terre Verte* dans les Carnations, sur tout, lorsqu'il s'agit d'achever quelque ouvrage d'un peu de conséquence, il faut alors se servir plutôt de *Noir*, pour ébaucher, & *d'Outremer* pour achiever.

XX. *Quelques préceptes du Dessein rapportez au Pastel.*

Comme la pratique du *Pastel*, à quelque rapport avec la pratique deu *Dessein* au [p. 174] *Crayons*, on peut appliquer au Pastel plusieurs choses qui ont eté dites dans le Chapitre second, & particuliérement dans les Articles 28., 29. & suivans touchant la maniére de donner l'Esprit & le Caractére aux choses que l'on réprésente; on pourra y avoir recours pour ne pas répéter ici inutilement les mêmes choses, on ajoûtera seulement pour conclusion qu'après avoir Copié de bons Tableaux & de bonnes Têtes des meilleurs Maîtres, on ne peut rien faire de mieux pour se rendre habile que de travailler beaucoup d'après nature, c'est la source où les plus grands Maîtres ont suisé toute leur Science.

Rosalba CARRIERA (1673–1757)

Letter from Carriera to Giovan Battista Casotti, 26.IV.1718, British Library, Ashb. 1781, V, cc. 176–77; repr. Sani 1985, no. 275:

Ill.mo

Eccomi a servirla e darle l'informazione possibile circa li pastelli, tutta obbligata a! comando che me ne fa et al cavaliere che n'è il motivo. Sappia dunque che quelli che pretendono haver cognitione per fabricarne non li legano con goma, ma con gesso da sartore o scagliola. Io poi in mancanza di qualche tinta tentai di farmene e benché vi mettessi poca cosa per fermarli, sempre mi riuscivano duri; lasciai di mettervi cosa alcuna. Si rompono e si sfarinano, ma tuttavia così più m'accomodano. In occasione di poter inchinare il Cavaliere in Firenze o a Venetia avrei sopra ciò molto a discorrere per ch'io tengo ch'il riuscire più meno d'un opera in pastelli dipenda più che da rocchietti di quelli dalla carta o altro sopra di che ella si fa. Li primi pastelli ch'io vidi erano di Fiandra di buonissime tinte, ma un poco troppo sussistenti, si che speluzavano scorzavano la carta. Dopo questi provai quelli di Roma che ancor meno mi riuscirono e in fine ne ritrovai di Francia che come son migliori di tutti gl'altri, così cercai chi me ne facesse venire de' sortimenti intieri con li quali feci quanto ella ha veduto. Questi ugualmente, cioè tanto li chiari quanto li scuri, segnano con la maggior facilità, in maniera, che danno a conoscere che li Francesi han qualche metodo particolare per formarli.

Non vi si trova però quantità di tinte e sempre mancano le più necessarie ond'io spesso sono intrigata in farmene perché quando sono asciuti trovo tutt'altro colore, che quello, che pensavo havere. Vorrei poter dare, in cambio alla bontà che degna haver per me il Cavaliere, una cognitione uguale al mio nispetto e son certa che sarebbe interessato come brama. Se mai arrivassi a saper di più, immediatamente sarà informato, come V.S. Ill.ma è infinitamente ringraziata per la nuova che m'è si cara del felice stato di S.A.R. e vogli S.D.M. che così ancora sia d'ognuno di sua corte, per ch'ella, quando vi ritorni, non habbia ad impiegar ii suo tedesco in sogetti malinconici. Favorendoci, come ci fa sperar, troverà che la terza sorella non è tanto buona quanto crede, ben che venghi questa di Germania, ell'è bene sua serva e quando, con la Madre Giovana, io sono e sarè, sempre con la maggior venerazione [...]

NB Brusatin & Mandelli 2005 printed as *Maniere diverse per formare i colori* a manuscript treatise as by Rosalba Carriera, cited in some subsequent sources as evidence of her technical interest. It has nothing to do with her, but is a handwritten copy of Agricola 1784.

Ephraim CHAMBERS (c.1680–1740)

Cyclopædia, or, An universal dictionary of arts and sciences, London 1728:

CRAYON, a general Name for all colour'd Stones, Earths, or other Minerals; used in Designing, or Painting in Pastel; whether they have been beaten and reduced to a Pafste, or are us'd in their Consistence of a Stone, after sawing or cutting them into long narrow Slips.

In this last manner are red *Crayons* made, of Blood-stone, or red Chalk; black ones, of Charcoal and black Lead. *Crayons* of all other Colours are Compositions of Earths reduc'd into Paste.

PASTIL, a Sort of Paste, made of several Colours, ground up with Gum-Water, either together or separately; in order to make Crayons to paint with on Paper or Parchment.

ANONYMOUS

In 1731, John Peele at Locke's Head published, for 1s., *The art of drawing and painting in water-colours*; the second and third editions appeared in 1732, and a fourth in 1735. Chapter XIV offered "Curious directions for drawing with crayons", while the next chapter was on the "Use and nature of dry crayons". The treatise was otherwise focused on watercolour, but included a number of recipes for preparing colour said to have come from Boyle's unpublished papers which the author had been shown by Boyle's great-nephew, the late Lord Carleton. In 1732 Peele published a *Method of learning to draw in perspective, made easy and fully explained*, which included "the art of drawing in crayons, with receipts for making them after the French and Italian manner" &c., "chiefly from the manuscripts of the great Mr Boyle". Dedicated to Lady Walpole (an amateur artist; presumably Sir Robert's wife), this reached its third edition by 1735. What was described as the fifth edition was published by Isaac Jackson in Dublin in 1749 under the title *Arts companion, or A new assistant for the ingenious*. This included chapter III from the *Method*, while chapter IV was chapter XIV from the *Art*. It is unclear whether Boyle had any involvement in the sections on pastels. A large part of the text (the entire third chapter) coincides precisely with much of the entry in Barrow's *Dictionarium polygraphicum*, 1735.

Chap. III from *Method of learning to draw in perspective, made easy*, 1735; Chap. IV from *The art of drawing and painting in water-colours*, 1732; this text from the *Arts companion, or A new assistant for the ingenious*, 1749:

[p. 18] CHAP. III

Of the making of Crayons *for dry colouring*

The Use of Crayons for dry Colours is so necessary in taking of Views and Prospects, and there are so few Crayons that are good of the Sort, that I [p. 19] think the Way of making them a necessary Article to be known to every one who is a Lover of Drawing and Painting.

WHITE.

As for *White*, we have no occasion of any other than white soft Chalk, which should be sawed into Lengths of an Inch and half or two Inches. [There are little Saws made on purpose for such Uses about four Inches long and very thin.] When you have saw'd out your Crayons of Chalk, which should be at most a Quarter of an Inch thick, round off the Corners with a Penknife, and point them, by drawing your Penknife upwards from the Place where the Point is to be. [You ought to have a Dozen or two of these to lie in a little Case by themselves, or they will be discoloured by the other Colours.]

YELLOW Pastils, or Crayons.

Yellows come next, which should be divided into four or five Degrees of Colour.

First. Take some Grounds of Starch and Flour of Brimstone, mix them well with a Knife upon a polished Marble, so that they produce the Colour of Straw, or a Yellow as faintly will shew itself; then pour a little Milk to them, or a little pale Ale wort, till the Colour become like a Paste; then spread the Paste on a smooth piece of Chalk, with a broad Knife, till it is about the third Part of an Inch thick, and let it lie till 'tis half dry, then with a sharp Knife cut it in Lengths of an Inch and half, about the fourth Part of an Inch wide, and roll it thin between two little pieces of Board, till they are round like a Straw, and point them as I have directed for the Chalk. If you please you may use ground Chalk, instead of Grounds of Starch.

2*d Yellow*. It is made of yellow Oker, ground well with fair Water, and then dried and beat. Mix this with ground Chalk, in such Quantity as it will be a little deeper than the former Colour, and mix them up with pale Ale wort, in which a little white Sugar-candy may be dissolved: And make these Crayons as the former.

[p. 20] 3*d Yellow*. Grind yellow Oker with Water with a Stone and Muller, and when 'tis dry beat it very fine, and make it into Pastils, or Crayons, with pale Ale-wort, or Size made with Glovers Leather, boiled in Water till it comes to a Jelly; use it as

before directed, and roll the Pastils between two Boards.

4*th Yellow*. Take English Pink, grind it as the former with Water, and when 'tis dry beat it fine, and mix it with a very little ground Chalk, till 'tis deeper than the former Colour; then put to it some Wort of pale Ale, and stir all well together, and make it into Pastils, or Crayons, by rolling in the foregoing Manner.

5*th Yellow*. English Pink is to be alone ground as the former, and to be made in Pastils, or Crayons, by itself with pale Ale wort.

6*th Yellow*. Dutch Pink is to be used as the former, and mixt with pale Ale-wort, or Milk, and so rolled and dried.

7*th Yellow*. Orpiment is one of the most poisonous Colours that can be used; however, it is one of the most beautiful Sort, and is next Orange colour. This must have a little ground Chalk mixt with it, well tempered together, and made up with pale Ale-wort, with a little Gum dragon dissolved in it: And roll them up into Pastils, as you did the former.

ORANGE Colours.

1*st Orange-Colour*. Take yellow Orpiment, mix it vith pale Ale-wort, and when it is in Paste, roll it, and make it into Pastils, or Crayons.

2*d Orange-Colour*. Take Orpiment and Red lead: (but the Red-lead must be very finely ground in Water, and dried) then mix a little of this with your Orpiment, till you have the Colour you desire; and putting to it some Ale wort, wherein some Gum-dragon has been dissolved, make it into a Paste, and roll it into Pastils, or Crayons.

3*d Orange-Colour*. Take English Pink, grind it well, and put to it as much Vermillion as will make it of the Colour you desire; mix these up with Ale wort, that [p. 21] has been boiled till 'tis more glutinous than ordinary, and make it into Pastils, as before directed.

4*th Orange-Colour*. Take English Pink finely ground, and put to it as much Red lead, well ground, as will make it agreeable to your Design, mix these well with Ale wort boiled to a Thickness, and make them into Crayons.

5*th Orange Colour*. Take some Dutch Pink, grind it well, and mix with it some Red-lead finely powdered, to the Colour you want; then make this into a Paste with Ale-wort, or Milk, and roll it up into Crayons as before directed.

Note. In the Mixture of these Colours, observe that they have as many different Shades as possible.

REDS.

1*st Red*. Take Red-lead, grind it well with Water, then dry it and beat it to fine Powder, and put to it some Chalk or White lead finely ground, to brighten it; mix this with Ale-wort, wherein a little Gum-dragon has been boiled, make it into a Paste, and roll it into Crayons. In this you should make some of your Pastils deeper, others paler.

2*d Red*. Take Red lead, and when 'tis well ground with a Marble and Muller, make it into a Paste with Ale wort, wherein Gum dragon has been boiled.

3*d Red*. Red Oker wants no Preparation, but sawing, as I have directed for Chalk, in the first Article.

4*th Red*. Take Vermillion, grind it fine, and mix with it some fine Chalk in Powder, or White lead well pulverized; divide your Composition into three Parts, and, by adding more of the white to one than another, make three different Colours; then put to each Ale wort boiled thick, and make them severally into Paste, and so into Crayons.

5*th Red*. Take Vermillion well ground, and mix it with Ale wort, that has been boiled to a Thickness with Gum dragon, till it is a Paste, then roll it into Pastils.

6*th Red*. Take some good Lake, grind it well with Water upon a Marble, and when it is well dried and powdered, lay it in three Divisions, and mix with each [p. 22] as much ground Chalk, or White-lead, as will make them of several Colours; then make them severally into Paste, and then into Crayons.

7*th Red*. Take fine Lake, and reduce it to as fine powder as you can with Water, and, when it is dry, and again finely powdered, mix it with Ale-wort, and make it into Pastils, or Crayons.

8*th Red*. Take Indian Red, grind it well with Water, and dry it like the other Colours;- then mix it with Ale-wort that has been boiled to a Thickness with a little Gum dragon. This Alone will be a very strong Colour, but you should mix some of it with White, in two or three different Manners, to be Shades to one another.

9*th Red*. Take Rose pink, and cut it into the Shape of Crayons, without any preparation. Carmine is too dear for them, for twelve penny-worth would make but a small Crayon.

PURPLES.

1*st Purple*. Take Rose-pink finely ground and powdered, mix it well with a little Sanders blue, till the powder appears of the Colour you want, then make it into a paste with Ale-wort thickned with Gum dragon, and roll them into the Figure of Crayons.

2*d Purple*. Take Lake finely ground, and washed, put to it as much blue Bise as you think proper to make it of a reddish Purple, and you should vary this in two or three Manners, each lighter than the other: In the lighter Sorts put a sufficient Quantity of Chalk, or White lead well ground, and mix them up with Ale-wort boiled to a Thickness with Gum dragon, and roll them into Pastils.

3*d Purple*. Take some Lake well ground, and add to it as much Prussian-blue as will make it of the Colour you desire; mix these very well together in several parcels, making some more inclining to red than the others, and to the faintest purple of them add some ground Chalk at your pleasure, and make these severally into paste with Ale wort thickened by boiling; so make them, after the same Manner as the former, into Pastils. [p. 23]

BLUES.

1*st Blue*. Blue Bise is the lightest blue Colour we use, and must be well ground with common Water on a fine Marble; then let it dry, and reduce it again to powder, then lay it in four parcels, and put to three of them, in different proportions, some ground Chalk, or White-lead; so that when they come to be mixt, every one may be lighter than the other; mix these separately with Ale-wort that is thickened with Scraps of Glovers Leather, and when they are in a paste to your mind, make them into Crayons; And the fourth part of the blue Bise must be made up by itself, in the same Manner.

2 *Blue*. Take Verditer well ground on a fine Marble, lay it in four parcels, and mix one of them purely with a thin Size, made of white Glovers Shreds and Ale-wort, and the other three parts mix with several proportions of ground Chalk, or White-lead well ground, so as to make Shades to one another; make these into paste with Ale-wort thickened with Gum-dragon, and so into Crayons.

3*d Blue*. Take some Prussian-blue, and grind it well; then lay it in four parcels on your Marble, and mix with three of them some ground Chalk, or White lead well ground, to make them of different degrees of Colour; and the fourth part must be alone. Make the three mixed Colours into paste with pale Ale-wort boiled till it thickens; and the plain Colour must be made into a paste with some Ale wort boiled and thickened with white Shavings of Leather from the Glovers. Make all these into Crayons.

4*th Blue*. Take Rock Indigo, and grind it well with Water on a Marble, dry it and powder it again, and then divide it in parcels, as is directed above, and with two or three parts of them mix different proportions of ground Chalk, or White-lead ground, to make them paler or deeper; and one part must be the simple Colour. Put to the mixt Colours some Ale wort thickened with boiling, and mix them to pastes, then roll them into Crayons.

[p. 24] As for the plain Indigo, mix it with Ale-wort thickened with Glovers Shreds of white Leather, by boiling, and make it into Pastils.

BLACKS.

1*st Black.* The Black which is commonly used as a Crayon, is Charcole cut into Lengths; the softest and best is that which is made of Willow. Have at least a Dozen or two of these; for black and white are used a great deal more than any other colour.

2*d Blacke.* Take Ivory Black ground very fine with common Water, and put to it a very little ground Indigo; for a blueish Cast will enliven your Black, and help it from that Deadness, which a plain Black always carries with it.

BROWNS.

1*st Brown.* Take for a light Brown, some Fullers-earth, grind it well with Water, and mix it with some ground Chalk, or White-lead, to make it in different Colours, that is, to make it lighter as you think fit; mix this up with pale Ale-wort boiled thick, and at least have four Sorts of it.

2*d Brown.* Take some Spanish Brown, grind it very well, and mix with it some Fullers-earth, to make it lighter, for the Spanish brown is a dark Colour of itself; and, when you have made this Mixture, you may put to some part of it a little white Chalk ground, or White lead, in different proportions, to have them of various Shades: These are for the lighter Browns; and mix them severally in Pastes with a light Size of Fish-glue, or Isinglass, and Water, and some of them with pale Ale wort boiled thin, or thick Water gruel boiled with Gum dragon; then make them into Pastils.

3*d Brown.* Take Spanish Brown well ground, and some Indian-red, mix them well together, and put to them some pale Ale-wort, till they become a Paste; you may make some of them lighter, if you will, with ground Chalk, or White-lead; and then roll them into Crayons.

[p. 25] *GREENS.*

1*st Green.* Take some Verdigrease, and boil it in sharp Vinegar, and add to it, when it boils, a little Tartar powdered, which will dissolve the Verdigrease so, that the Liquor will be of a fine Colour. Then set the Liquor in little Gallipots exposed to the Air, which will dry the Colour, and then it will dissolve in common Water. This may be taken with just as much warm Ale-wort as will cover it, and will dssolve the Green; then make it into Pastils with white Chalk ground, as much as you think proper.

2*d Green.* Grind distilled Verdigrease with Vinegar on a Marble, wash it well with Water; the Manner of which is, to throw the Verdigrease into Water, and in half a Minute to pour off the Water into a Cup, and let it settle; then pour the Water from it, and wash it again in the same Way; when this is dry, make it into Crayons with Ale wort.

3*d Green.* Take Verdigrease, prepared as before, finely powdered, and mix it with a little Prussian Blue in several proportions: In the lightest Sorts put a little White, or the brightest Yellow, well ground, to make Varieties of Colour; mix all these with pale Ale wort boiled to a Thickness.

4*th Green.* Take some Indigo well ground, and some English-pink, mix them well together upon a Marble; and, when they are well powdered, make them into a Paste, and roll them up with a soft Size and Oil, till they are of the Figure of Crayons; or with pale Ale-wort, or thick Water gruel; but when we use Water-gruel, it must be strained, and boiled with some Gum-dragon.

5*th Green.* Take some blue Bise ground fine, and put to it some Dutch pink well ground; mix them in Parcels; and prepare them in Shades to one another; then make them into Pastes, and roll them into Crayons. You may have five or six Varieties of these. *Note.* The Liquid which you are to use to make them into Pastils must be Ale-wort boiled a little thick.

[p. 26] 6*th Green.* Grind Rock-Indigo very fine with Water on a Marble, and, when 'tis dry, beat it fine again; then lay it in parcels on the Marble, and put to some of them a little flower of Brimstone, in greater or lesser Quantities, and to others flower of Brimstone and Dutch-pink mixt, so that you may have Variety of Colours; when these different Shades are as you intend them, then make them into pastes with Ale wort thickned by boiling with white Glovers Leather-shreds, or with a little Gum-dragon.

7*th Green.* Grind some Rock-Indigo with Water, and add to it, in several parcels, as much Dutch pink as you see convenient, to make your Greens of various Shades; when these are well mixt, put to them some Ale-wort thickened by boiling, and make them into Pastes, and, when they will roll, make them into Crayons.

Memorandum. The Reason why these Crayons are better than commonly those which are bought at the Shops is, because they are generally made too stiff with Gums, and so will hardly touch the Paper; but all these will work freely, and express the several Colours you desire.

We must consider, that the Reason why we make five or six Shades of each Colour is, because in this Case we cannot mix any when we use them; whereas in Oil-painting, and painting in Water colours, we may make what Mixtures we please in an instant; And when we set about any painting or drawing in Crayons, which happens to have a great Variety of Colours in it, we ought not to be without every Sort of Colour that can be thought on. *Note*, These Colours should be kept in a Box partitioned, every Sort by itself, *viz.*

The *White.*

Yellows. Lay the brightest Sorts in one, and the deeper Sorts in another, till you come towards the Orange-colours.

Orange-Colours. The lighter Sorts of Orange-colours in an Apartment, and the deeper in another.

Reds. The paler Sorts, or Flesh-colours, in one Apartment, the brighter Reds in another, the stronger Reds [p. 27] in another, and the deepest Reds in another, every one with its proper Shades, till we come towards purple.

Purples The paler Sorts inclining to red in one Apartment, the next Sorts, more inclining to blue, in another, with their Shades; and these which are next to blue with their Shades, in a part by themselves.

Blue should follow the purples. Put the lightest preparations in the first Apartment, the next Degree into another, a third into another, and the fourth, to the last. into others: But keep the Prussian blue quite by itself, and its Mixtures by themselves; it serves very well in this Way to supply the place of Ultramarine; and, as it is much cheaper, I forbear to mention the Use of Ultramarine blue in this Case, which is extravagant in the price; for a Crayon of it could not be made under half a Guinea: And besides, in this Way of Crayon drawing, the preparation of Prussian-blue does very well answer the same End; though that Colour will not do in Water-colours, nor even last in Oil-colours, if it comes to be exposed to the Weather; for in either Case it changes to a dirty Yellow-colour; but I find that the Crayons hold, by being imbedied as I have directed.

Greens should be divided into three or four Sorts, and with their Shades, be laid in several Apartments.

Browns should be likewise put in three or four parcels, with their proper Shades, to be laid in each Apartment of one great Box. And you should never be without Crayons of Charcole in another Case.

With all these you will be compleatly furnished; and, when you go out to take any View, have one of every Sort in a little Box, divided as the foregoing, to carry in your pocket.

The paper, which you should use on this Occasion, should be *Venice* rough paper, almost like our whited brown paper, or even the whited brown paper which they sell at every Chandlers

shop; the stiffer it is the better; that which they call Cap paper is the best, as I have found by Experience; for upon such the Colours easily distribute themselves. And by this Means every one may take Figures in their proper Colours as they see them; for they may match the Colours as they appear [p. 28] with the Crayons they have by them; and, as the Crayons are dry, they will not alter their Colour, but the wetted Colours will appear deeper when they are wet, than when they are dry, which will deceive the Eye of a Beginner.

Instructions for the Use of Crayons.

Remember when you use these Crayons, that you point them from the bottom upwards, and make not the points too sharp, unless in the white Chalk, the red Oker, and the Charcole.

One may make a pretty Drawing on blue Paper with only Chalk and Charcole; the strong Lights and the dark Shades make a fine Contrast, and a pleasant Appearance in a Drawing.

CHAP. IV.

Curious Directions for Drawing with Crayons.

The Manner of Drawing with Crayons is much more expeditious, where we would express the Objects we are to take in Colours, than painting in Water colours; for, before we use them to strike the Colours we intend, only a slight Outline need be made, either with Chalk, Charcoal, of Red oker, of the Subject we would represent. We may bring these Drawings to a delicate Softness and fine Expression, but then they must be always kept in Books, or under Glasses of Frames, where they may not rub; for a touch of a rude Finger, unacquainted with the performance, may change the Shades or Lights, and so alter the fine Design of the Work.

But we must first provide an indifferent coarse paper, of the Colour of whited brown paper, for the colour of the paper being a little dark, gives a better Opportunity [p. 29] of Allowing of shewing the light or white Strokes of our Crayons, and will give a good Relief to the tender parts of our Work.

Again, the little Roughness of such paper will make the Crayons of every colour express themselves much stronger than if we were to draw with them upon smooth paper.

These Crayons of every Sort of colour, you will have occasion for, are made in Pastils, and sold by most of the most noted Colour-men in London; a few will serve you at first to try your Hand, and in taking off sketches of prospects are very useful, when you are once Master of Drawing enough to take the Out-lines; for a little Box of them will serve to mark the colours which you will remark in the different parts of your prospect, without the Trouble of Water and Gum-water, which must be had if we use Water-colours, and would be troublesome to get for your Use in the Fields, where you should take these prospects from.

These Crayons being of so easy a Use may encourage us to colour our prospects after the Life, where we shall discover the different colours of the several Fields which are very different from one another, according as they happen to be cropp'd, or situated, and then the Woods which are in View commonly consist of Variety of Trees, which have every one of them their different colour, which at once we may see in our Crayons, and mark it as it happens to be upon our Drawing: But if our Wood should prove all of one Sort of Tree, we shall still find a great Variety of colours in the Trees produced by their different Situation; and if we match our Crayons well with the colours of our Trees, and other parts of the prospect, we shall learn by it what is a natural Representation of Things.

But to do this effectually, if you cannot furnish a Draught in colour at once, take the same Hour the next Day to do it in, because as the Sun happens to be at one point, at one Hour of the Day, so the next Day it will be about the same point at the same Hour; and if you was to miss that Time, the Shades of' all your Objects will be altered, and your colours will be vary'd: So you [p. 30] should likewise take either the Mornings or Evenings for this purpose, for then you will have strong Shades and strong Lights, which will give a pleasing Variety to your picture. Memorandum. if you have a bright Morning or Evening, when you begin, finish your work when the Hours of your Drawing are as bright as they were at first, if you can.

For want of such Observations many a one, who is a good Draughtsman spoils a fine Drawing; he will sometimes place his Greens improperly, and give Strengths where only little Touches should be us'd. And some who are Beginners in these Affairs, will encourage a favourite colour, and neglect the proper ornamental colours.

I think I have not seen finer prospects to teach us this Art, than what are on both sides *Guilford downs*, *Box-hill*, *Leith hill*, *Richmond-hill*, and about *High wickham*, where one has fine Vales, beautiful Hills, and delightful Woods. In the Spring and Autumn, to look on the Woods, you may almost perceive every colour in our Collection; some Trees will open with a yellowish Cast, others with a sharp bluish Green, some Brown, and others of reddish Colour; and so in the dying away of the Leaves in Autumn, or towards the Fall of the Leaf, you will see as much Variety.

And you will find then the Fields, and all the changeable parts of the Country, of different Colours; about half a score Drawings in Crayons of these Sorts, will enliven your Imagination, and teach you the Art of colouring in the most natural, and consequently the most beautiful Manner.

But if you design principally to draw Landscapes in this Manner, I advise to make your Out-lines, with Charcoal or Black-lead, very gently touch'd, but Black lead is the best.

When in this Way of Drawing, one has an Object where a light colour and a shaded colour should fall naturally into one another, then, when you have mark'd your paper with both, take a dry short hair'd Pencil, and brush it gently between both, 'till you have mixt them so easily together, that you cannot discern where [p. 31] the Lights and the Shades separate, or where the Light and the Shade part from one another; but this is properly for the larger Drawings, which are to appear soft and tender.

If one wants a Pencil, of the sort I speak of, take a piece of soft whited brown paper, and roll it, or twist it up till 'tis of the Bigness of a Camel's Hair pencil, of the Size we generally use in Water-colours, and when you have rubbed the pointed End gently on a rough piece of clean Board, or a piece of rough brown Paper, 'twill serve instead of a Pencil to scumble[1] your Work or make one colour flow into another.

There remains now only to tell you how you ought, in this particular way of Drawing, to cut or point your Crayons; take a fine Penknife, and instead of Drawing it down from the Body of the Crayon towards the Point, as one does in pointing a Black-lead Pencil, begin at the Point and draw your Knife upwards, in such a Manner, as to leave your Crayon of the same Figure you would require a Black-lead Pencil to be of when 'twas sharpen'd; for these Crayons are hardly two Inches long, and are brittle enough: Besides, if they have any Knots in them, they will be very apt to break.

One may observe too, before we conclude this Chapter of drawing and colouring with Crayons, that all these appear immediately of the Colour one would express, whereas the Colours to be us'd with Water will be much deeper or darker when the Water is put to them, than they will prove when they are dry, which may confound a Beginner, and occasion him to make his Colour lighter, but when this comes to dry, he will see his Error.

[1] Scumbling is rubbing in gently one Colour into another.

John BARROW (1713–p.1774)

Dictionarium polygraphicum, 1735:

To make CRAYONS *or* PASTILS *of which there are different methods.* Some direct to take plaister of *Paris* or alabaster calcin'd, and of the colour of which you intend to make your Crayons a sufficient quantity; to grind them first asunder, and then together, and with a little water to make them into paste; then to roll them with your hand upon the grinding stone into long pieces like black lead pencils, and then to dry them moderately in the air; which when they are to be us'd, are to be scrap'd or shav'd to a point like a common pencil.

Thus *Crayons* may be made of what colour you please, fitting them for the faces of *men, women, landscapes, clouds, sun-beams, buildings and shadows.*

Another way. Take tobacco-pipe clay, and temper it with a little water with what colour you please, making several according to the heights of colours you would make use of, which mix with the said tobacco-pipe clay, so much as the clay will bear, work all well together, form them into *Crayons*, and set them to dry for use. [text based on Salmon]

The manner of laying the ground Flesh-Colour for a face to be wrought upon with CRAYONS. The best way, says Mr. Brown, is to colour the paper that you intend to draw on with a carnation or flesh-colour, near the complexion of the party you intend to draw after; and to cover the whole paper with the same complexion, which is made of *ceruss*, *meny* and a little *yellow-oker* ground with a little *gum arabick*.

When you prepare them make a good parcel of various complexions together, it being not worth while to make one at a time.

You are to lay on this ground colour with a wet spunge, but let the colour be so bound with *gum*, that it will not stir from the paper by rubbing with your finger on it.

When this ground is dry, then sketch or draw the first rough draught with coal, that being as you would have it, draw over the same lines again more perfectly with red-chalk, then with your several *Crayons* you are to rub in your colours first, then with your fingers you are to sweeten and mix them together, scumbling them one into another after the manner of the oil painters.

And because many times the *Crayons* will not sharpen to so good a point as *black* or *red* chalk, you must be extremely careful to close and finish all your work at last with *red* and *black* chalk, which you may sharpen at your pleasure.

Hans Holben, painter to King *Henry* VIII. drew in *Crayons* the pictures of most of the English nobility both Lords and Ladies; and these were the patterns whereby he painted his pictures in oil.

There is another ordinary way of drawing in Crayons on blue paper, the ground colours are to be rubb'd in first with a pencil, and afterwards with a stubbed pencil or your finger.

And if you please you may work upon parchment exceeding neat and curious. In this manner, says our author, I have seen little pieces extremely well done by the hand of that great master *Hen. Goltzius* (the faces were about the bigness of a *Jacobus*) and also some done by the same hand in Crayons, which at a small distance you would have taken for *limning*.

Some he drew upon the rough side of *velum*, and some on the smooth side of parchment, being rubb'd in with small stubbed pencils, and finish'd with sharp pointed *red* or *black* chalk.

His *Crayons* were about the length of a finger, and about the thickness of a goofe quill.

Mr. *Brown* says, he has observ'd, that CRAYONS or dry colours are wrought in several manners or ways.

The first is that of *Valyant*, whose manner was to place several heaps of colours in powder upon white paper, of several temperatures, according to the object he drew after, whether the life or painting.

His out-lines being first drawn, he made use of several rolls of white paper, rolled up very hard and close, about the length of a pencil stick us'd in *limning*, and some of them about the thickness of the same, bigger or lesser according as his work required with which he rubb'd in the several colours. And that his work is reasonably neat, and had a pretty good force.

And that some of the French matters have a manner, which differs but in two things from the former.

Instead of the rolls of paper they make use of stubbed pencils, some of which are stuff'd with cotton, and others with bombast, and instead of placing the colours on paper, they put them into small boxes.

But he rather esteems the way of drawing with a *Crayon* about the length of a fimger, composed of several colours and mixtures, ground together of a good concictence and stiffness, and roll'd up and dried.

That though they us'd formerly to temper them with milk, beer or ale, and some have anciently made use of stale size to bind the colours together, yet he approves not of any of these; for either they bind the colours so hard that you cannot draw at all with them, or else they are so brittle or loose that you cannot sharpen them to a point.

Another way. Grind your colours very fine upon a marble, sift them through a tiffany sieve; then take a piece of tobacco- pipe clay, and lay it on the grinding-stone, and temper it and your colours together with strong ale-wort.

Great care must be taken not to make them too wet, but of an even temper like moist day, so that you may roll them up with your hand upon a stone.

Then lay them on a piece of paper, and set them to dry in an oven after the bread has been drawn out, or else you may dry them on a fire-shovel by degrees, till they are of a due hardness, which you may know by trying them on a piece of paper; and if they cast, they are not dry enough, and if so you must dry them longer, till they will not cast; then take a feather and some sallet oil, and oil them lightly over, and then lay them by to dry again; till they have thoroughly imbib'd the oil, which will render them excellent, and work free and easy.

Mr. *Browm* tells us, that he has taken yellow-oker burnt, and roll'd it up into a *Crayon*, and dried it with a moderate beat, and when it was thoroughly dry, he made it very warm, and then dipp'd it into linseed oil, and being thoroughly soak'd, he drew with it, and rubbing it with his finger, it would not rub out, nor any part of it stir, and he believes all the rest of the colours may be made to have the same quality; and adds, he doubts not but the *German* masters and others of the low *Dutch* had that art, he having by him drawings in *Crayons* of *Goltzius* and others, which were extremely neat, and would not rub out, being strong and like oil painting.

He recommends the following as the best manner of making Crayons.

First temper as many *Crayons* as there are varieties and changes of colourings in flesh, or faces, or draperies, or landscapes, &c. making them deeper or lighter as you please, as

If you were to make a Crayon for a brown glowing complexion, grind upon your stone *ceruss* and *vermilion*, *English* oker and a little *pink*, you need not be over curious to grind them extremely fine, but reafonably to bruise and mix them well together; to this add a proportionable quantity of *plaister* of *Paris* burnt, and finely sifted through a fine tiffany sive; then mix that and incorporate it with all the colours indifferently thick and siiff like moist clay; and then take it from the stone and roll it up in a lump, out of which lump you may make your *Crayons*, by rolling with the palm of your hand upon the stone a small quantity of it, as much as will make a *Crayon* the length of a finger, and about the thickness of a goose quill; then lay it in the sun to dry or the wind, but not by the fire.

In this manner, and with this mixture of *plaister* of *Paris*, with

all the other colours and shadows in general, you will make them of a gentle quality and bind the colours together, and make them hold a sharpening to a fine point which otherwise would be too loose and brittle. The colour most difficult to work in this kind is *crimson*, if you make use of *lake*, which you may avoid and make use of rosset.

Another way to make a *crimson Crayon* to prevent it from being brittle or hard, you may temper it with a lighter mixture, which will make it more soft and gentle.

Be sure to mix *ceruss* with all the other colours and shadows whatever.

The temperatures for *greens* are made of *pink* and *bice*, and *masticot* and *smalt*, and *masticot* and *indigo*, with which colours you may make them lighter or deeper as you please, remembring that where you are to temper firm colours, as *umber*, *oker*, *indigo*, &c you are to take the less *plaister* of *Paris*; and where the colours are loose there bind them stronger and faster, by adding more *plaister* of *Paris*.

Of the making of Crayons *for dry colouring*

The use of *Crayons* for dry colours is so necessary in taking of views and prospects, and there are so few *Crayons* that are good of the sort, that I think the way of making them a necessary article to be known to every one, who is a lover of drawing and painting.

[there follows the exact text of the *Method of learning to draw in perspective*, Chap. III, with only trivial changes of capitalisation &c.]

George VERTUE (1684–1756)

Notebooks, 1742, ed. 1933, p. 109f:

Crayon painting… looking pleasant and coverd with a glass large Gold Frames was much commended for the novelty – and the painters finding it much easier in the execution than Oil Colours readily came into it. so lately … Lambert the Landskip painter has begun to do Landskips in Crayons. which are very pleasant are takeing and may meet with purchasers to his mind – done with less trouble & Study, than with Oyl Colours . – so they are other inferior Crayoneer painters of portraits. as young Pine . . . &c. that brushes them off at a guinea apiece to begin – in this manner great Numbers are done. But, all this is the depravity of skill, and lowness of Art by which means the unskillfull are deceivd– & pay for their Ignorance… the want of Ambition in Art thus shows its declining State. small pains & great gains. is this darling modish study.

CAROLINE LUISE von Baden (1723–1783)

Liotard's pupil took notes during her lessons in Darmstadt 1745–46 in a seven-page manuscript providing a protocol for the execution of pastel portraits. The manuscript is difficult to decipher.

Generallandesarchiv Karlsruhe FA 5 A Corr 96, 35 [facsimile online]; Lauts 1977; French translation in R&L, pp. 110f:

Generall – Regel

1) mit allem Couleuren durch das ganze Gesicht gegangen, nur an einigen Orten stärker oder schwächer.
2) vertrieben nicht mit dem Finger, sondern mit den Farben.
3) die Striche ganz dicht beisammen und dünn gemacht.
4) keinen grünen Stift gebraucht, sondern es durch die Abwechslung der Schittgelben Schattierung, des Violetten, Schwarzen und Braunen herausgebracht.
5) Schattierung zum Gesicht Schlechten Umbra und Weiß, Schittgelb und Weiß, gebrannten Umbra und Weiß, Umbra, Zinnober und Weiß, Schwarz und Weiß, Blau, Lackviolett und Weiß, sind zweites Violett, in das Tor und ins Blaue, Zinnober, Karmin, Menning, Lackblau und Weiß, Blau und Weiß.
6) wird der Anfang gemacht mit dem Nasenloch oder Schnitt im Munde. Augen Braun arnautum: vertiest arnautum und Schwarz.
bei Augen beachte: weder arnautum noch Schwarz wie die Pupille, sondern eine dunkle Couleur wie vorher genannten Schattierungen, je nach dem die Farbe des Auges ist.
7) die Lichter nicht ausgespart, sondern nur markiert.
8) mit der Umbra=, Zinnober= und weißen Schattierung wird angefangen, nachgehend mit den anderen so continuiert, daß die schönen Couleuren, wie Violett und Rot, am spätesten genommen werden; doch wird immer mit den ersteren wieder hineingeschummert.
9) das gewisse Blau und das Violett machen ungemein klar.
10) die Lichter werden gradatim aufgesetzt, doch müssen sie ebensowenig wie die Schatten abschnieden.
11) bei Profilen werden die Gründe zuesrt gemacht, bei den anderen gleich nach der ersten Schattierung.
12) alle Grundfarben muß man flach auftragen und das Wischen vermeiden.
13) die Zeichnung wird immer douce nachgeführt.
14) die Gewänder dünn angelegt, flach; hernach die Falten hinein gezeichnet werden.
15) das weiße Zeug wird 1) ganz dünn, 2) sehr hell, 3) die Schatten einer Couleur, die in das Ocker geht, 4) die halben Schatten schwarz schatt, 5) werden nicht die Schatten, sondern die Lichter hineingezeichnet.
16) ein Gesicht wird angelegt: 1) mit der Zinnober Schatt, Umbra und weißen Couleur, 2) die Halbschatten von schlechtem Umbra, mit Blau oder Violett gebrochen, 3) die Lichter mit Menning-schattierung; zu beachten: eine Brünette ebenso wie ein Blondine, 4) die schönen Couleuren und Lichter ganz für das Letzte, 5) je nachdem ein Kolorit in eine Schattierung geht, wird diese durchaus genommen 6) beim Ausmalen muß das Kolorit observiert werden, und man muß so lange mit den Gesichtsfarben umwechseln, bis daß es herausfährt. Zu beachten: manchmal gibt es Kolorit, das in anderen Couleuren als diesen angezeichnet worden, zu diesem können also dieselben genommen werden, doch erst ganz zuletzt, wenn die Brechungen nicht mehr zureichen.
17) die Hände und übriges Fleisch werden wie die Gesichter behandelt.
18) die Haare werden sehr dünn und hell angelegt, etwas heller als die mittlere Couleur.
19) bei den Spitzen muß beobachtet werden 1) daß die Lichter etwas dunkler als die Schatten angelegt werden, 2) das dessein mit einer Bläulichen Couleur gezeichnet, 3) die Kanten weiß und das Kleine drunter dunkel oder schwarz.
20) wenn man das Bild durch einen Spiegel betrachtet, kann man fast nicht irre gehen.
21) die Juwelen mit einer grünlichen Couleur angelegt und mit Schwarz und Weiß also ausgezeichent.
22) das Pelzwerk wie die Gewänder dünn angelegt und mit breitem Stift ausgezeichnet.
21) die Luft wie ein Grund behandelt.
22) es muß wohl darauf geachtet werden, ob sie eine Partie durch einen Reflex oder Schatten abhebt.
23) so viel wie möglich müssen die Farben übereinander geschummert, um dadurch die Placken zu vermeiden.
24) Haar zu machen 1) die Schattenseite mit schwarzer Kreide gezeichnet, die lichte Seite aber mit der Weißzeug Couleur, deren drei Stifte dünn durch 6 überschummert, 2) werden in den Schatten die Lichter flach mit der Weißzeug Couleur angelegt, und in der lichten Seite mit einem Stift über der graulichen Schattenfarbe die Frisur gezeichnet, nachgehends gehört gemacht, daß Haar in eine Schattierung geht, 3) mit schwarzer Kreide ausgezeichnet und endlich die Kleinigkeiten, so wie man sie sieht, übergemalt.
25) die Hände werden folgendermaßen angelegt 1) grauliche Schattenfarbe, 2) rötlich, 3) hart an den stärksten Schatten blau, 4) Zinnober, 5) Menning, 6) Karmin, und zwar nur in den

Knörbeln am stärksten, 7) die höchsten Lichter über lichtem Ocker, als wie ein Gesicht, aber daß kein Violett darin gebraucht wird.
26) alles Fleisch, nachdem es vollkomen angelegt, wird dann mit einem sehr hellem blau und weißen Stift darüber aus, Licht und Schatten, überschummert, und darüber mit Menning ebenso verfahren, alsdann die halben schatten mit einem hellen, schön violetten Stift aufs neue überschummert, und in den tieferen Schatten aus eben dieser Schattierung die anderen Couleuren dann, so wie man es nicht.
Kolorit Meydertz
1) Schlecht Umbra ganze Schattierung
2) alles mit Blau violett genrochen.
3) die Lichter so ins rote Menning wie auf den Bakken.
4) und mit lichtem Karmin geschummert
4) die höchsten Lichter auch über die Menning Schattierung und hernach Karmin
Beachte Hauptregel: obgleich das Kolorit lackicht aussieht, wird doch keiner darin gebraucht, sondern durch das Überschummern von Umbra, Viiolett, Karmin und lichtem Schittgelb imitiert.
Zeichnung
1) eine für jede der Partien eines Bildes gemacht, so mir am difficilsten vorkommen
2) mit Reißkohle dünn gezeichnet
3) mit Rötel überzeichnet und mit Mehl abgewischt.

A further unsigned, undated document, "Anleitung zur Herstellung von Pastellfarben", on two sheets is also found in the Generallandesarchiv Karlsruhe (FA 5 A Corr 152, 22). It refers to the "Art... güte Pastellfarben zu machen", and makes special note of certain colours, "sind Carmin, Arnautum, Piere du Fiel und Pariser Blau" which have to be mixed with water and "Spiritus vini".

J. HENNING (*fl.* 1746)

Letter of 2.VIII.1746 to Caroline Luise, sent from Geneva, enclosing shade card of Bernard Stoupan pastels.
Letter, Generallandesarchiv Karlsruhe FA 5 A Corr 96, 38; repr. Lauts 1977; R&L, fig. 815; Karlsruhe 2015, p. 75; Reuter 2015; Sauvage 2015:

Euer Hochfürstlichen Durchlaucht pp.
Bey unserer abreiße von Darmstadt gnädigst ertheilte ordre zu Folge, habe ohnermangelen zu wollen, diese Teintes von Pastellen einzusenden, deren Meister erst kürtzlich in Lausanne durch Briefe erfahren – nennet sich Bernhardus Stupanus –, er versendet die schönsten Farben, als man wüntschen mag, seine Compositionen sind vortrefflich, machet sie hart oder weich, nach dem manns verlanget. Wir haben uns Selbsten zimlichen damit versehen.

Beyliegende Teintes, so an der Zahl 83. pastellen von schöner Größe in ein Kastel wohlverwahrter, pfleget er von einen neuen Lui d'or zu verkauffen; wenn ihme ein oder ander Mischung auf Pergament auf gesetzet und apparte verlanget, so macht ers auch begehrig.

Euer Hochfürstl. Durchl. pp.
unterthänigster Diener
JWHenning
Geneve d. 2ten Augusti 746.

Jean-Baptiste MASSÉ (1687–1767)

Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions, lu le 4 avril 1750, in Lichtenstein & Michel 2012, VII, p. 482:

Outre tous les talents que nous venons de parcourir, le pastel, l'émail, la miniature et les différentes sortes de gravures sont des branches de l'art également estimables; l'intelligence de celui qui les cultive y met seule le prix et règle nos hommages. La perfection illustre tout, elle attire les plus grands éloges à ceux qui se distinguent avec éclat, et les noms des artistes fameux dans tous ces genres sont consacrés a l'immortalité.

Que de moyens offerts pour la mériter! L'Académie ne demande aux élèves que la peine de s'en instruire: qu'ils se dépouillent de tout préjugé, ils sentiront alors parfaitement que ceux qui deviennent les tristes victimes de l'empire que la coutume prend enfin sur la raison n'éprouvent jamais cette disgrace que parce qu'ils se bornent eux-mêmes à faire aujourd'hui ce qu'ils firent hier, sans y être portés par cet amour particulier, toujours fidèle interprète de la nature.

Le pastel, si en vogue de nos jours, n'était connu des grands maîtres, et principalement du Baroche, que comme un moyen prompt et facile de donner à leur dessin d'après nature des vérités de tons qui les aidaient ensuite à perfectionner leurs tableaux; ils ne s'en servaient qu'à cet usage.

Vivien fut le premier qui, après avoir peint longtemps en huile, étant dans l'habitude de ces sortes d'études au pastel, sentit qu'on pourrait en faire un talent particulier; ce nouveau genre lui réussit si bien qu'il s'y distingua d'une façon savante par le moelleux et l'intelligence d'une belle et mâle execution.

Mademoiselle Rosalba a répandu l'éclat des fleurs sur ce genre, et, quoiqu'elle soit existante, son éloignement et son âge nous autorisent a célébrer l'excellence de ses talents.

Cette fille incomparable a su réunir au sentiment le plus touchant un tact qui lui est particulier; ses tons sont purs et aimables, sa touche légere et charmante; les graces et les finesses de l'art caractérisèrent tous ses ouvrages.

Ces succès brillants du pastel, joints à ceux dont nous sommes témoins, lui ont donné une telle illustration qu'il a séduit une quantité d'élèves avant qu'ils fussent formés, et leur a fait par là un tort infini.

ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

Procès-Verbaux, 6.X.1753:

Approbation donnée au Sr Loriot pour son secret de fixer le Pastel. – Le Sr Loriot, qui a trouvé le secret de fixer la Peinture au pastel, sans toucher dans le mat et sans en ôter ny la fleur ny la fraîcheur des couleurs, s'est présenté à l'assemblée et lui en a montré différentes épreuves. L'examen fait, la Compagnie a jugé ce secret d'autant plus utile que, sans la moindre altération, il semble devoir perpétuer la durée des ouvrages au pastel et des desseins; que de plus l'Académie atteste que, de toutes les tentatives qui ont pu être faites jusqu'ici pour découvrir un pareil secret, il n'en est venu, à sa connoissance, aucune qui puisse entrer en comparaison avec la réussite dudit Sieur Loriot, qui paroît tendre au degré de perfection que l'on a toujours paru souhaiter. En conséquence de quoi, la Compagnie a chargé le Secrétaire de lui délivrer un extrait de la présente délibération comme un témoignage de l'estime qu'Elle fait de l'excellence de sa découverte.

[Reprinted in *Mercure de France*, .XI.1753, pp. 165–66, with additional comentary:]

M. Loriot, qui a trouvé le secret de fixer le Pastel, sans tomber dans le mat, & sans rien ôter [p. 166] de la fraîcheur des couleurs, a montre differentes épreuves à l'Académie Royale de

Peinture & de sculpture. La Compagnie, après les avoir examinées, a décidé *que le secret de M. Loriot semble devoir [&c.]*

Procès-Verbaux, 1.XII.1753:

En cette assemblée le Sr Loriot a raporté le pastel de Mademoiselle Rosalba Carriera fixé, et a fait voir de nouvelles épreuves, qui ont été approuvées comme les premières. – *Nota*: On s'est même aperçu d'un nouveau mérite dudit secret, c'est que les taches de moisissure disparoissent et qu'il fait revivre les couleurs qui ont changé.

[Additional note follows in *Mercure de France*, .I.1754, pp. 156–58:]

[p. 157] M. Loriot demeure aux Thuileries, dans l'avant-cour des Princes: il rend au bout de huit jours les pastels qu'on l'a [p. 158] chargé de fixer. Comme le Public a désiré de sçavoir au juste & à quelles conditions il pourroit jouir de l'ingénieuse & heureuse découverte que nous annonçons, l'Auteur a fixé les prix suivans.

Toile de 6 cont.	15 po. de h. sur	12 de lar.	6 l.
Toile de 8	17	14	8
Toile de 10	20	16	10
Toile de 12	22	18	12
Toile de 15	24	20	15
Toile de 20	27	22	20
Toile de 25	30	27	30
Toile de 30	34	27	30
Toile de 40	37	30	40
Toile de 50	42	32	50

Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE (1680–1765)

Three letters to Séguier in 1753, from *Correspondance, collections et papiers de travail d'un savant nîmois: Jean-François Séguier (1703–1784)*, https://seguier.nakala.fr :

Lettre du 4.I.1753:

Monsieur, Je ne puis trop vous marquer ma reconnoissance de vos bons memoires sur la S. Rosa Alba, pour ne pas repondre avec empressement à la Commission dont vous voulez bien me charger au sujet des Crayons de Pastel. …

Revenez aux Crayons de Pastel qui ne sont qu'un assemblage de differentes Couleurs que l'on broye tres fin pour en Composer une paste détrempée avec de leau de gomme et un peu de plastre pour donner plus de corps. Il y a des couleurs qu'on laisse dans leur entier telles sont l'outremer, le bleu de Prusse, <l'orpin> le Vermillon, les laques de Venise. a legard des jaunes <des bruns et des verds ainsy que des stils de grain> on en fait des meslanges pour en composer les differentes teintes dont on à besoin: quond ces crayons sont bien appreter, on les roulle dans la main et lon en fait des petits cylindres, voila tout le mystere. Depuis quelques années on fait des craions plus fermes qu'a l'ordinaire. Ils servent à faire de petits paysages dans des tabatieres, aussi finis que la mignature. Jay commandé des boëtes d'assortimens de toutes les couleurs de Pastel au meilleur ouvrier. Ces boëtes sont d'environ 12tt piece et jen ay demandé trois, deux pour le Portrait et la 3e pour le paisage ou l'histoire. On me demande huit jours, ainsy vous pourriez compter Monsieur que je feray partir le paquet bien emballé pour Lyon d'ou mon correspondant l'enverra à votre adresse à Turin. Ces craions sont dans du Son bien fermez et ne se peuvent casser dans la route. lls seront bien plus imposes à etre en paquetes dans des papiers comme vous le dites, c'est ainsy qu'on les envoye en Allemagne et en Italie. Ceux qui se trouvent casses se remettent en poudre et se representent en rouleaux sur le champ, il n'y a rien de perdu. …

Lettre du 11.I.1753:

Vous serez sans doute surpris, Monsieur, de ce que j'eus l'honneur de vous ecrire coup sur coup, mais la chose m'a paru si pressante que j'ai cru ne pouvoir differer plus longtems. L'envie de bien faire votre commission, la difference des prix du pastel depuis que j'en ay acheté, enfin la conversation de celui qui les fait m'ont determinè d'en arrester l'envoy jusqua ce que j'aye recu votre reponse.

II y a pres de 6 ans Monsieur que je n'ay achesté des Crayons de Pastel dont je me sers peu, aimant mieux peindre à l'huile et à gouache lorsque mes occupations ordes me permettent d'y donner quelques moments dans mes vacances *chez Sige Walrant chiamano villegiature*. J'en ay dans ce tems-la achesté un demy assortiment pour le prix de 12tt et ne me ressouvenant point de cette difference, je vous ay marqué que chaque Boête ou assortiment couterait 12tt, mais je devais vous dire 24tt et comme les couleurs sont fort augmentées de prix principalement le bleu de Prusse et le Carmin, on ne peut donner chaque assortiment que moyennant 30tt; ainsy sur ce pied là, les 3 assortimens que je comptois vous envoier couteroient 90tt. cest a vous Monsieur a me marquer votre derniere resolution. II faut au moins que vous preniez deux assortimens l'un pour le Portrait, et l'autre pour le Paysage dont les teintes sont toutes differentes, et les Craions plus durs. Je les ai fait preparer, mais vous ne prendrez que ce que vous jugerez a propos. On aura soin d'empaqueter chaque crayon avec du cotton et celui qui les fait en envoie en Espagne sans qu'ils se soient casses. On a beau scavoir comme on les fait; personne n'y reussit et cette operation à ce qu'il me paroit n'est dûe qu'â une grande pratique. J'ay appris en passant que pour les rouler, on se sert d'une petite planche. Le reste est aussi caché que les oracles de nos anciens augures. Vous verrez Monsieur que ces frais ne sont point si petits que vous me le marquez: 90tt pour l'achat 10tt a 12tt pour l'emballage et double Boëtes qui seront accomodes avec des toiles cirées crainte de l'eau le tout recouvert de foin et d'une toile appelee serpillere pour rompre le coup des cahots. J'oublie de vous dire que les crayons d'outremer coutent un louis de 24tt, mais on peut s'en passer dans le Pastel ou le bleu de Prusse en tient lieu.

Lettre du 10.X.1753:

J'espère que vous aurez reçu la boîte des pastels pour laquelle tant de gens s'intéressent. Vous devriez même m'en avoir déjà accusé la réception et vouloir bien me répondre à ma précédente lettre où je vous priais d'aller articles par articles. Si vous avez reçu l'argent montant à 36 livres de France pour la boîte et 2 lt. pour le port de Lyon à Turin et à Vérone en tout 36 lt., vous aurez la bonté d'en acheter des dessins de Lorenzo Lotti et du Balestra.

François-Bernard LÉPICIÉ (1698–1755)

On 1.XII.1753 Lépicié, secrétaire de l'Académie, issued a certificate for Loriot's fixing method which was subsequently printed in the *Mercure*, .I.1754, pp. 156ff with an explanatory heading and followed by the mécanicien's address and table of prices. The manuscript report (ENSBA, Ms.237.1–3), although written in the third person, is evidently Loriot's own statement, issued to the académie in 1754 and reprinted verbatim (apart from trivial changes) in the printed report by Antoine Renou which is described as "Conforme au Mémoire fourni par M. Loriot & inscrit sur les Registres de l'Académie": *v. infra* 1780):

[MS 237.2]

Extrait des Registres de
L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture
Du Samedy 6 8bre 1753 [6.X.1753]

Le Sieur Loriot, qui a trouvé le secret de fixer la peinture au pastel, sans tomber dans le mat, et sans en oter n'y la Fleur n'y la Fraicheur, des couleurs, s'est presenté à l'assemblée, et lui en à montré differentes épreuves. L'examen fait, la Comapgnie à Jugé ce secret d'autant plus utile, que sans la moindre alteration, il semble devoïe perpetuer la durée des ouvrages au pastel, et des desseins dont plusieurs meritent de passer à la posterité: que de plus l'academie atteste que de toutes les tentatives qui ont pû

etre faites jusques icy pour decouvrions pareil secret, il n'en est venu à sa connoissance aucune qui puisse entrer en comparaison avec la Reussite dud. Sr Loriot qui paroit tendre au degré de perfection qui l'on a toujours parû souhaiter. En consequence de quoy, la compagnie à chargé le secretaire de lui delivrer un extrait de la presente deliberation, comme un temoignage de l'estime qu'elle fait de l'existence de sa decouverte.

Nous soussigné Sécrétaire Perpetuel de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture, certifions l'extrait cy dessus veritable, en foy de quoi nous l'avont signé et y avons mis le Sceau de la compagnie pour servir valoir ce que de Raison fait à Paris au Louvre le 8e Jour D' 8bre 1753. *Signé* Lépicié

Vu Par moy Intendant en Bretagne *Lebret*[2]

Détails du secret de M. Loriot, pour fixer la Peinture a Pastel

Personne n'ignore que la Peinture <au Pastel> s'opère sur du papier ou du Velin avec des espèces de Crayons Tendres de toutes couleurs et préparés de manière à produire par leur mêlanges toutes les Teintes possibles; outre qu'elle s'opère plus facilement que la Peinture à l'huile, elle paraît avoir en quelque sorte plus d'éclat et a l'avantage de procurer aux carnations un certain velouté qui parraît imiter les pores de la peau. Mais comme par sa nature elle n'est qu'un composé de particules de poussière qui ne sont liées par aucun agent ou gluten, il resulte que le Pastel ne saurait être de durée. L'air altérerait promptement ses couleurs; les Insectes et la poudre l'indommageraient en peu de Tems si on ne prenait le parti de le ~~revêtir~~ <couvrir> d'une glace qui lui tient lieu en même tems de verni.

Cependant on remarque que ce moyen, tout efficace qu'il est, n'est pas sans inconvénient et n'assure pas la perpétuité de cette Peinture. La sécheresse détache à la longue le Pastel; l'humidité occasionne des moisissures dans plusieurs de ses couleurs: en y plaçant la glace bien jointe, le Pastel d'ordinaire s'y contre épreuve; ce qui enlève la fleur et altère le tableau; <Le mouvement dans les transports en faite tomber une partie au bas de la bordure, ce qui arrive même étant placé à demeure dans les appartements par le seul ébranlement occasionné par les voitures.>; enfin les couleurs paraissent perdre insensiblement de leur éclat, de sorte qu'aucun Peintre en Pastel ne saurait se flater que ses Tableaux puissent passer à la postérité.

Ces considerations ayant engagé M. Loriot à la recherche d'un moyen propre à conserver le Pastel; après nombre de Tentatives il trouva le sécret de le fixer et de donner une inhérence parfait à toutes ses parties sans pouvoir aucunement l'endommager. Ayant fait des épreuves avec succès sur plusieurs Tableaux, il les soumit à l'Académie Royale de peinture et de sculpture qui lui donna en 1753, l'aprobation la plus authentique, qui est rapportee à la fin de ce Mémoire. Louis XV, d'après le compte que lui rendit alors Monsr le Marqs de Marigny Directeur et ordonnateur de ses Batiments, de l'importance de cette découverte, accorda à l'Inventeur 1000tt de pension, à condition toutefois qu'il déposerait son secret dans les archives de ses Batimens, à l'effet d'être rendu public après sa mort. Mais M. Loriot désirant être utile et secondee principalement les vûes de Monsieur le Comte d'Angiviller que l'on sait avoir tant à cœur tout ce qui peut contribuer à l'avancement des Arts, vient de se déterminer à le rendrr publie. Il s'est rendu pour cette fin à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de 8 Janvier dernier, pour y fixer des Tableaux au Pastel et des Dessins, et a donné en même tems à cette Compagnie les détails de Toutes ces opérations que nous allons raporter.

Pour fixer avec succès le Pastel, il est à propos de se précautionner, 1° d'une petite Brosse ou *Vergette* de poche, ordinaire, dont les Crins soient un peu courts et serrés, 2° d'une Verge de fer de 6 à 7 pouces de long, de forme trois quarts ou Triangulaire et qui soit un peu recourbée par l'un des bouts en manière de bec de Corbin. On pourrait également suppléer à cet outil par la branche d'un compas de Sculpteur.

Après s'être muni ce ces deux objets, il s'agit de préparer une mixtion qui doit être composée d'une *Chopine* d'eau bien éclairée et Très-pure dans laquelle on fait dissoudre la valeur d'environ deux gros de bonne colle de Poisson que l'on ~~compose le plus mince~~ <divisera dans le plus nombre de morceaux pour hâter la dissolution> possible. On fait boüiller cette eau dans le Vase où on la mise, au bain Marie jusqu'à la parfaite dissolution de la Colle; et afin qu'il ne reste aucun dépôt, on passe ensuite cette eau dans un linge. Cela étant fait, on verse ensuite une petite portion de cette eau collée encore chaude dans une souscoupe à mésure qu'on en a besoin, en observant d'ajouter une quantité d'esprit de vin de la meilleure qualité, dont la proportion doit être le double de la portion d'eau collée mise ci-devant dans la souscoupe, c'est-à-dire que pour *une* cuillerée par exemple ce cette eau collée, il en faut environ *deux* d'esprit de vin. (a)[3]

Tout cela étant ainsi disposé, on placera verticalement ou avec un peu d'inclinaison le Tableau au Pastel qu'il s'agira de fixer, soit sur un Chevalet, soit contre un Mur, soit contre une Chaise, Table &c. Puis l'on trempera les Crins de la ~~Brosse~~ <Vergette> dans la souscoupe pour les imbiber de mixtion, en observant d'en oter ensuite la plus grande partie qui s'y sera attachee afin que la ~~Brosse~~ <Vergette> n'en soit en quelque sorte qu'humectée: ~~ce qui se fait~~ <et on otera cette plus grande partie> en passant <dessus la Vergette> à diverses reprises le bout recourbé de la Verge de fer, ~~le long de la Brosse~~, de manière à presser ses crins en tirant toujours à soi, c'est-à-dire dans le même sens sans aller et venir.

Pour commencer l'opération de fixer le Pastel, tout étant ainsi préparé et la ~~Brosse~~ <Vergette> humectée de mixtion encore Tiede, il s'agira de présenter la face de la ~~Brosse~~ <Vergette> à la distance de 8 à 10 pouces du Tableau, en passant la partie recourbée de la Verge de fer, de manière à presser légèrement ses crins par une des ~~angles~~ <carnes de la Verge de fer>, Toujours dans un même sens, ~~c'est-a-dire~~ <comme on l'a dit cy dessus> en la tirant sans-cesse à soi ~~comme ci-devant~~: d'où il resultera, vû la position de la ~~Brosse~~ <Vergette>, une espèce de vapeur ou de rosée presque imperceptible, qui sera lancée par l'échappement de chaque crin d'aplomb sur le Tableau, et dont le mélange d'esprit de vin et d'eau collée pénétrant à la fois le Pastel, viendra nécessairement à bout de le fixer.

On continuera à promener successivement la ~~Brosse~~ <Vergette> humectée de mixtion avec la même précaution c'est-à-dire Toujours en la compriment à l'aide de la verge de fer, sur toute la superficie du Tableau, en observant de Tremper la ~~Brosse~~ <Vergette> dans la ditte miction, à mesure que l'on s'appecevra qu'elle aura besoin d'être humectée de nouveau.

Quand toute la surface du Tableau aura été aussi impregnée de cette rosée, on la laissera sécher et on recommencera ensuite l'opération dans le même ordre et de la même manière une secnde et même une troisième fois; car un plus grand nombre n'est pas nécessaire.(I)[4]

[2] Cardin-François-Xavier Le Bret (1719–1765.)

[3] Note in MS (a) : Il faut prévenir ceux qui voudraient préparer à l'avance la colle de poisson qui est sujette à putrefaction; que l'on ~~previent~~ <pare> à cet inconvénient en mettant dans la dissolution environ la huitième partie d'esprit de vin, et au besoin où l'employe en y ajoutant le reste de la dose de l'esprit de vin et faisant chauffer comme il est dit. Quant à la dissolution de la colle faite au Kervaser, dont nous parlerons ci-après, elle n'est sujette à aucune putrefaction.

[4] [Note in MS] (I) Il n'est pas besoin d'un plus grand nombre de Couches, bien qu'il n'y aurait aucun risque à la multiplication jusqu'à 5

Au lieu d'eau filtrée ou bien épurée, on peut aussi faire dissoudre la colle de Poisson dans du Kervaser, et à quelques égards cette mixtion paraît même plus avantageuse en ce qu'elle est plus spiritueuse et qu'elle séche plus promptement; alors il suffira contre deux cuillerées de Kervaser, collées, mises dans la souscoupe, d'ajouter seulement une cuillerée d'esprit de vin.

On parvient également à fixer par la même méthode toutes sortes de Dessins (a)[5], Toute la différence est qu'au lieu de les incliniser comme les Tableaux, on peut les mettre à plat sur une Table à cause de leur peu de constitence.

Voilà en quoi consiste toute l'opération de fixer le Pastel: son succès doit être principalement attribué à la propriété des liquides qui servent de base à l'espèce de vapeur qu'on y injecte, à leur préparation relative et à leur combinaison qui est le resultat de nombre d'épreuves. Car si on mettait une moindre quantité d'eau, ou mois de colle proportionnellement, les parties du Pastel qui ne sont qu'une espèce de poussière, ne se trouveraient pas suffisamment conglutinées: et si on mettait moins d'esprit de vin et plus de colle que la quantité éprouvée, il se formerait une espèce d'écume qui en s'attachant à la Brosse, ne s'échaperait que par grosses gouttes qui ferait des Taches sur le Pastel. Il en serait de même si l'on admettait au contraire une plus grande quantité d'esprit de vin; car cette surabondance ferait tourner la Colle, qui par ce moyen ne pourrait fixer que très-imparfaitement le Pastel; attendu que la Colle tournée dans l'esprit de vin, loin d'y tomber en rosée, y serait lancée par globules; ce qui serait nuisible à sa fixité.

Quant au Tour de main nécessaire pour assûrer l'opération, il est essentiel d'observer de passer la Verge de fer sur la ~~Brosse~~ <vergette>, sans changer de direction, et en lui opposant constamment une des ~~ses angles~~ <de la dte verge de fer>; c'est là surtout ce qui occasionnera à chaque crin une espèce d'échappement qui cinglera vers le Tableau une portioncule de mixtion.

Ainsi, de toutes ces opérations, il resulte que comme il n'est pas besoin de toucher le Pastel pour le fixer, il est impossible de pouvoir l'altérer, et que la vapeur qu'on y injecte à l'aide des précautions ci-dessus, ne sauraient manquer d'en faire un tout invariable; et cela sans lui oter néanoins le velouté qui fait le principal mérite du Pastel. Il y a plus, c'est que Toutes les épreuves confirment que les couleurs capables d'étre altérées par l'air sont régénérées et recouvrent un nouveau lustre de cette mixtion; ajoutés à cela qu'elles otent les Taches de moisissure ainsi qu'il est constaté par le certificat de l'Académie.

Nous finirons par observer que, quoique nous ayons dit qu'il suffisait d'humecter trois fois les Tableaux en Pastel & les Dessins, néanmoins il est bon de donner un plus grand nombre de couches aux Dessins faits au fusin ou avec des Crayons Tendres. Cependant si l'on vouloit se borner aussi à trois injections, il n'y aurait qu'à augmenter la dose de colle dans la mixtion. Mais alors, à l'effet de garantir les dits Dessins des gouttes trop fortes en colle, qui pourraient y produire des taches, il conviendrait de les placer verticalement, soit en les suspendant à une Corde comme font les Marchands d'Estampes pour l'étalage, soit en les attachant à un carton par le même moyen.

Il n'est pas besoin d'ajouter que lorsque l'on se borne à ne fixer qu'à trois repri es, c'est afin de ne rien faire perdre au Pastel de la fleur, & c'est toujours dans la supposition qu'il sera recouvert d'une glace <toujours nécessaire contre les insectes, la fumée et la poussière des appartemens &c.>. Mais en repétant cette opération, on peut lui faire acquerir une fixité suffisante pour y pouvoir passer la main sans rien emporter. Ce dégré de fixité peut convenir à des Dessins ou a des Etudes au Pastel qu'on voudroit hasarder sans glace à servir d'originaux aux Eleves.

[MS 237.1]

Du Samedy Per Xbre 1753 [1.XII.1753]

Le sieur Loriot, ayant fait voir à l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, de Nouvelles épreuves de son Secret pour fixer le pastel, la compagnie aprés l'examen le plus serieux, à Jugé lesdites Epreuves non seulement conformes à son per certificat endatte du 6. 8bre der; mais elle a vû avec plaisir, comme un nouveau Merite, que ledit secret ôte les taches de Moisissures et fait revivre les couleurs qui ont changées, telles que le bleu qui a Noirci, & le Rouge qui a perdu la vivacité, &c. ceque l'assemblée a connû par le pastel de Mlle Rosalba Cariera que led. Sr a fixé.

Deplus le Sr Loriot à Montré des tableaux au pastel tant Anciens que Modernes, fixés par moitié, sans qu'il soit possible à l'œil de s'apercevoir de la partie fixée d'avec celle qui ne l'est pas: le tact seul pouvant le faire connoître.

Je soussigné secretaire perpetuel de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, certifie que les choses cy dessus mentionnées sont vrayes, et telles qu'elles se sont passées à la dite Assemblée. en foi de quoi J'ay delivré le present Certificat pour servir et valoir ce que de raison à Paris ce 10 Xbre 1753. *Signé* Lépicié.

Vu Par nous Intendant en Bretagne *Lebret*

Mercure de France, I.1754, pp. 156–58

CERTIFICAT de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, donné à M. Loriot , à l'occasion de son beau secret pour fixer le Pastel.

[text as 10.X.1753 certificate above]

M. Loriot demeure aux Thuileries dans l'avant-cour des Princes: il rend au bout de huit jours les pastels qu'on l'a chargé de fixer. Comme le Public a désiré de sçavoir au juste & à quelles conditions il pourroit jouir de l'ingénieuse & heureuse découverte que nous annonçons, l'Auteur a fixé les prix suivans.

Toile de 6 cont.	15 po. de h. sur	12 de lat.	6 l.
Toile de 8	17	14	8
Toile de 10	20	16	10
Toile de 12	22	18	12
Toile de 15	24	20	15
Toile de 20	27	22	20
Toile de 25	30	24	25
Toile de 30	34	30	40
Toile de 40	37	30	40
Toile de 50	42	32	60

Jean-André ROUQUET (1701–1758)

L'État des arts en Angleterre, 1755, pp. 79f:

Du Portrait en pastel.

Ce genre n'est pas estimé en Angleterre, quoique ceux qui le font dans ce pays possédent des talens qui pourroient le rendre précieux. Un Artiste très-habile & de beaucoup de réputation, s'est mis à peindre à l'huile, parce que le pastel l'abandonnoit; [p. 80] un autre qui le pratique plus constamment à Bath, où il

et 6 fois: car notre opération n'exempte pas de couvrir les Tableaux au Pastel de glace, comme de coutume. Tout son but est de lier toutes ses particules qui ne sont que de la poudre, de manière qu'en touchant le Pastel avec les doigts, il ne puisse ni se detacher ni être alteré. D'ailleurs qu'arriverait-il en multipliant ces couches, sinon qu'on se croirait autorisé à pouvoir frotter ensuite avec sûreté ces Tableaux; mais alors on altererait évidemment le vélouté du Pastel qui a l'avantage d'imiter plus que toute autre peinture la nature elle-même.

Ce serait encore une erreur de croire qu'un Tableau au Pastel, une fois fixé fut ensuite susceptible d'être vernis par le même procedé que celui de sa fixation; car autant notre mixtion fait revivre les couleurs qui ont changé, autant au contraire le verni est connu pour les altérer, pour changer leur Ton, et il ferait perdre surtout en cette circonstance tout le velouté du Pastel.

[5] [Note in MS] (a) Il y a des ouvrages de Très-grands Maîtres qui ne peuvent être fixés par cette méthode à cause de l'amalgame qui a servi à leur réparation. <soit qu'il ait preparé avec la pierre de Ponce et la colle, soit que l'Ebauche ait eté vernie et retravaillée par dessus.>

s'est retiré pour sa santé, auroit peut-être été obligé de le négliger, comme on fit ses confreres, sans les circonstances du lieu. Enfin soit que le climat s'oppose à la conservation du pastel, comme on le dit en Angleterre, soit qu'un esprit de commerce, commun à la nation, leur ait fait apprécier les ouvrages dans ce genre plus proportionnellement à leur durée & à la facilité de leur exécution, qu'aux talens de ceux qui le pratiquent, il n'est point recherché, & son prix est modique.

Samuel JOHNSON (1709–1784)

A dictionary of the English language, 1755:

CRA'YON. *n.s.* [*crayon*, French.]

1. A kind of pencil; a roll of paste to draw lines with.
   Let no day pass over you without drawing a line; that is to say, without working, without giving some strokes of the pencil or the *crayon*. *Dryden's Dufresnoy*.
2. A drawing or design done with a pencil of crayon.

PA'STIL. *n.s.* [*pastillus*, Lat. *pastille*, Fr.] A roll of paste.
To draw with dry colours, make long *pastils*, by grinding red led with strong wort, and so roll them up like pencils, drying them in the sun. *Peacham on Drawing*.

Dom Antoine-Joseph PERNETY (1716–1796)

Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, Paris, 1757:
Préface. [p. cxxvi]

DE LA PEINTURE EN PASTEL

La Peinture en pastel n'est proprement qu'une espece de dessein estompé, qui représente les couleurs naturelles des objets avec des crayons de differentes couleurs qu'on appelle *Pastels*. On étend avec le bout du doigt, ou avec un petite estompe, le trait que forme le crayon, & on fait par ce moyen les teintes, demi-teintes, &c. en écrasant & en mêlant ensemble les couleurs dans la place même où elles doivent rester. D'où l'on doit juger que ces couleurs s'employent à sec, comme les crayons ordinaires. Les grands traits de lumiere ne se frottent point.

[p. cxxvii] Cette sorte de Peinture s'exécute sur du papier collé sur une toile, ou sur de la peau de mouton bien tendue, ou sur une toile imprimée de rouge-brun, comme celles qui sont en usage dans la Peinture à l'huile.

Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu sur la matiere où on l'applique, parce qu'elles n'y sont répandues que comme de la poussiere, on est obligé de couvrir les desseins ou tableaux faits au pastel, d'une glace bien blanche, sans nœuds, sans bouillons & sans couleur, ce qui leur donne une espece de vernis, & rend les couleurs plus douces à la vûe.

M. de la Tour qui s'est rendu célebre pas les ouvrages admirables qu'il a fait en ce genre, a imaginé de les mettre entre deux glaces, comme à la presse, ce qui met le pastel à l'abri de la grande sécheresse, & du tremoussement qui en détache la poussiere, & à couvert de l'humidité qui en ternit l'éclat. Cet Artiste a cherché long-tems un moyen de fixer cette poussiere sur la matiere où on l'a applique, & il a enfin trouvé une maniere de le faire. En ma présence il a passé deux ou trois fois la manche de son habit sur un portrait auquel il n'avoit pas encore donné la derniere main, & il n'en a rien effacé. Il faut cependant que sa maniere de fixer ainsi le pastel ne soit pas sans inconvénient, puisqu'il a jugé à propos, depuis l'invention de ce secret, de mettre ses tableaux entre deux glaces pour les conserver. M. Lauriot a fait la découverte du secret de fixer le pastel à peu près ou quelque tems avant M. de la Tour. Les expériences que M. Lauriot a faites ont réussi au gré du Public: les pastels qu'il a fixés se sont bien soutenus, & il seroit à souhaiter que son procédé fût connu. Je le sçai, mais M. Lauriot est trop galant homme, pour que je le rende public sans son consentement.

On ne fait gueres usage de cette sorte de Peinture [p. cxxviii] que pour les portraits; l'espece de velouté que forme cette poussiere est plus propre que toute autre peinture à représenter les étoffes, & le moëlleux avec la fraicheur des carnations; la couleur en paroît plus vraie; mais pour réussir parfaitement, il faut être extrêment habile. Ce travail est d'ailleurs commode en ce qu'on le quitte & on le reprend quand on veut, sans aucun appareil: on le retouche & on le finit à sa volonté; car on peut effacer facilement, avec une mie de pain, les endroits dont on n'est pas entierement satisfait.

[p. 444] PASTEL (Peinture au) C'est une Peinture où les crayons font l'office des couleurs broyées, & le doigt l'office des pinceaux. *Voyez* la Préface.

PASTELS. Crayons composés de pâte de différentes couleurs. On broye les couleurs séparément, & l'on en fait une pâte avec de l'eau miellée, & gommée légerement, en y mêlant plus ou moins de blanc de plomb ou de céruse, ou de blanc d'Espagne, ou de terre de pipe, ou de draie blanche, ou de talc calciné & réduit en poudre, selon les différentes teintes qu'on veut faire.

On lit dans une brochure qui porte pour titre: *Histoire & secret de la Peinture à la cire*, que l'on peut faire des *pastels* mols & durs avec le savon de cire. On pourroit en faire avec tous les savons secs, mais nous croyons que l'usage ne répondroit pas à ce qu'on pourroit désirer dans ce genre.

[p. 445] La Peinture au *pastel* a une grande vivacité & un velouté qui approche de plus près celui du naturel que dans les autres espéces de Peinture; mais malheureusement ce c'est qu'une poussiere, que le vent, le souffle & le plus léger frottement emportent, si l'on n'a pas le secret d'attacher, de fixer cette poussiere sur le papier ou autre matiere sur laquelle on l'applique. Quelques-uns ont découvert ce sécret. *Voy*. notre Préface.

Pour rendre cette Peinture plus durable, on colle le papier sur une toile un peu usée avant que de peindre; & lorsque la Peinture est parfaite, on la met dans une bordure, & on la couvre d'une glace ou d'un verre blanc, comme l'on fait aux estampes.

Robert DOSSIE (1717–1777)

The handmaid to the arts, London, 1758, pp. 181–201:

CHAP. V

Of the nature and preparation of pastils or crayons.

[p. 181] PASTILS or crayons are compositions of colours, which are reduced to the texture of chalk; and used dry, in the form and manner of pencils, for painting on paper.

There is considerable difficulty, and nicety, in the making, to bring them to that due texture or consistence, which admits of their spending freely on the paper, without being so crumbly or brittle as not bear to have the point to be duly sharpened: for, if they be [p. 182] too cohesive by gums or such substances as give them tenacity, they will not cast as they ought; and, on the other hand, if the particles are not sufficiently bound together, they take no proper hold of the grain of the paper, but lye on it like dust; and the pencils in this condition are apt continually to have the points broken or moulder away on the least use, to an undue thickness. To produce this fit texture, so indispensably requisite to the perfection of crayons, many substances have been used, to mix with the coloured pigments, and to give them the proper coherence: but, notwithstanding the repeated experiments that have been made by number of persons, for the improvement of this art, it is very rare to find a set of such crayons as may be called good. They are not, indeed, to be at all produced, but by an exercise of some judgment and skill in the composition of each particular; and there are few persons, who either have such, or will exercise their skill and knowledge in sufficient degree; and therefore recipes are blindly followed; which, as the different parcels of each kind of substance differ greatly in the proportion of their qualities, though they may agree in the general nature of them, sometimes produce good,

and sometimes bad crayons, by the very same rules. Whoever, therefore, would be master of a perfect set of crayons, must inform himself of the several substances and their nature, which are proper for the composition of them; [p. 183] and then, having general directions for the manner, must proportion and adjust the quantity of the ingredients to each other, by actual trials of the effect, which may, nevertheless, be done with very little trouble; and without the danger of any loss accruing from the greatest error in the composition: since the crayons can always be wrought over again, with such additions of those ingredients in which the proportion is defective, as will remedy the fault. I ahall, for these reasons, enumerate the several substances that are employed for forming crayons; and shew what particular intentions they are to answer, and the method of managing them to effect that end; and then give the particular mixtures, which I believe to be best for producing each kind of colour; with the nearest general proportion of the ingredients: but the adapting the quantities more exactly to each other, in every particular case, I must leave to the operator; who must try the result of his compositions, by drying a small quantity of each sort formed into a crayon, after he has made the mixture: which being tried on the proper paper, if it appear faulty, the proportion of the ingredients must be better adjusted, by adding more of that which appears to be deficient, till the due effect be produced.

All the colours, which are pigments, and can be reduced to an impalpable powder, may be used for forming crayons: but it is proper, nevertheless, to be cautious, especially in more [p. 184] elaborate works and paintings of any value, with regard to such as are subject to fly or change; particularly rose pink, English pink, lake, and Prussian blue, which are apt to turn pale, and sometimes entirely lose their hue: and with respect to white, the use of flake white, or white lead is best avoided, on account of their frequently turning black; as there are others which will even work better, and are no way liable to any such change. But neither lake, nor Prussian blue, are to be wholly rejected for this purpose, when they are known to be thoroughly good; as they will stand extremely well when prepared in a right manner: only great care should be taken to be certain of the qualities of any parcel, before it be used; as the far greatest part of the lake to be now met with will fly; and the Prussian blue turn pale and green in such manner as to vary the teint greatly from its original state.

Besides the coloured pigments, which are used simply, some white substances are necessary for the forming a proper body to such as are of lighter teints: or where the colours are to be diluted and weakned, as in straw colours, pinks, carnations, &c. There have been many different sorts of bodies applied to this purpose which, most of them, by proper management may be made to answer the end. The principal are flake white, white lead, tobacco-pipe clay, plaster of Paris, Spanish or troy white, simple chalk, and starch: but pearl white, that has been hitherto overlooked, is in some cases [p. 185] superior to any of them. In this application of white bodies, to form the ground or basis of pale coloured crayons, the greatest care should be taken, likewise, when carmine lake, or any coloured pigment prepared from parts of vegetables or animals are used, that the substance employed be such as will not prey upon or change the colour; which chalk, flake white, and white lead, with the colours, are extremely apt to do, when they are mixt together with the addition of any moisture: but in all such cases the pearl white, and plaster of Paris, should be used; and with respect to the latter, it must be wholly free from lime, or it will be worse even than the others. It is best, indeed, in general to avoid any such mixture of these colours, by substituting the coloured earths, or other mineral substances, in the place of those prepared from vegetable or animal substances; as they can scarcely be affected or changed by any matter used in painting; and will, in general, equally well answer the purpose; except in the case of carmine; the unrivalled brightness of which makes it necessary for pinks, and carnations, as great purity and force of colour are there required.

Flake white and white lead are not so frequently used, as the chalk and tobacco-pipe clay for the grounds of crayons: neither indeed are they so fit for many purposes; as they will not mix well with many of the coloured pigments; and are liable to form too brittle pencils when cut to moderate points; and the [p. 186] white lead has besides, the dangerous quality of being subject to have its whiteness changed into the proper metallic colour of the lead: as we see in many of the older drawings and sketches where it has been used. The great whiteness of the flake, nevertheless, recommends it where touches of very great light are required: and it may not be amiss, therefore, to have a crayon of it for such occasions; but it is best to omit wholly its use in all cases, where the other whites will answer the purpose.

Tobacco-pipe clay was formerly in great use for forming the paler crayons: but it is much neglected now, except in those made for sale. For, besides its drying to be too hard, and not spending freely on the paper, it gives the colours a heaviness and deadness that may be avoided by the use of other whites: to some of which it is, therefore, on all accounts inferior. It may however serve for ordinary occasions: as it will produce crayons by being simply mixed with the coloured pigments: and therefore requires much less skill and trouble to be compounded with them than the softer whites, that demand the aid of some binder or glutinous body to give them a due cohesion.

Plaster of Paris has also been frequently used for the basis of pale crayons; to which purpose it is in one respect well adapted: because when it is pure, that is to say, made only of the powdered alabaster, it is very innocent with respect to the more tender colours: but there it is too cohesive, and wants the flakiness of [p. 187] chalk; which defect has been attempted to be remedied by the dipping the crayons formed of it in olive or linseed oil.

Spanish or troy white, which as we have seen before, is chalk and alum calcined and washed over, is used by some for a ground for the pale crayons. The difference in its effect from simple chalk washed over consists only in its being less liable to prey on the colours made from the parts of vegetables or animals: but, as the pearl white, or plaster, are much less hazardous in that point than either, the use of it seems no way necessary.

Chalk is the best adapted by its texture to the forming the ground of pale crayons of any of the whites hitherto used: as it will cast more freely; and at the same time retain a due cohesion, when mixt with proper binders or glutens, better than any of the other whites now in practice. It is, therefore, much the best substance for mixing with all the coloured pigments which are not subject to be changed; but with respect to such as are, the pearl white or plaster of Paris, should be substituted in its place. It is also the best for forming white crayons for common purposes; which may be done by a very simple treatment as below directed.

Starch has been frequently used along with some of the other whites for giving a due texture to crayons: but it is no where necessary, except in the case of white flake: and, as the prepared flake white of the shops contains a [p. 188] large proportion, it is unnecessary when that is used: which will generally be the case; as the levigation of the white flake is too troublesome for those who do not make such matters their business.

The last class of substances used in the composition of crayons, and on which indeed principally depends their perfection, is the binders or glutens required to give pulverine bodies, of which the crayons are composed, a due tenacity to render them capable of being formed into masses that will bear

the form and employment of pencils. There has been a variety of different matters applied to this purpose; most of which may in some degree effect it; but the principal are alewort, – gum tragacanth, – gum Arabic, – size, – milk, – oatmeal, – sugar candy, – olive oil, – and linseed oil.

The wort of ale or beer, either in its original state, or rendered more thick by boiling, has been found to answer the end of a binder, for the forming crayons, where chalk or earthy bodies are used, better than any of the others. As it gives them a proper cohesion, by its viscidity, without drying to that brittle state to which the gums are subject. It is not, however, in the case of vermilion, and some other substances, which have no cohesive attraction of themselves, sufficient alone to give the due tenacity; and must therefore be assisted by gum tragacanth, or size, or some sucb other viscid matter.

[p. 189] Gum tragacanth is used as a binder by dissolving it in the ale wort, or whatever fluid is employed for the tempering crayons. It is preferable, for this purpose, to gum Arabic, or the other gums which dissolve in aqueous fluids: because it thickens in the water; and mixes itself equally throughout the whole substance of the composition when dry; whereas the others are apt to form a crust on the outside of the mass; and render the pastils or crayons of an unequal texture.

Gum Arabic has been also used for tempering crayons in the same view as gum tragacanth: but for the reason just given is much inferior to it.

Size is also sometimes applied to the same purpose in making crayons as gum tragacanth; and differs not greatly from it in its effect.

Milk has been used for the composition of crayons, in the same view as the ale wort, where only a small addition of cohesive power was required to be added to the solid bodies which formed them: but it is only in such cases, it can be of any avail; as the ale wort, or others of greater efficacy, are in most cases wanted.

Oatmeal, or rather the decoction of it, made, as in the case of water gruel and strained, has likewise been employed for the same end as milk; and answers well enough in the case of the deep Prussian blue, indico, and such bodies as are apt to dry gummy; because though the decoction of oatmeal gives only a small [p. 190] degree of cohesion, yet it prevents that coalescence from the attraction of the parts of those bodies on each other, which produces this brittleness.

Olive oil, as likewise the linseed, have been used to give the crayons a more flaky and chalky texture, by dipping into it, after they have been duly heated, such as are made of plaster of Paris, or tobacco-pipe clay, in order to soften them; and remove that unkindly cohesion which prevents the sticking freely on the paper.

I shall here give some general instructions, for the compounding crayons of the several colours and teints: but at the same time must leave it to the discretion of the operator, to adjust the exact proportion of the binders or glutens by actual trial; as the substances used vary too much in the degree of their qualities in different parcels, to admit of any standard proportion being given.

Of white crayons.

For forming white crayons for common purposes, chalk, in its natural state, is superior to any composition: it should be chosen white, pure, and of the most cohering texture: and it must be cut first into squares, by means of small saws, made for this use, of three inches length, and a quarter of an inch in thickness; and afterwards formed into a proper pencil [p. 191] shape, by taking off the corners with a penknife, and duly slopirig the point.

Where an extraordinary degree of whiteness is required, a crayon may be made from flake white, as prepared by the colourmen; which being well powdered and moistened with milk to the consistence of a paste, must be formed in the pencil shape, and then dried, but without heat; as that would tend to injure the whiteness by changing the colour of the flake in the same manner as in the production of masticot. If the crayon thus made appear to want tenacity, it must be worked over again with a fresh quantity of milk; or a little gum tragacanth may be added to the milk. This crayon, however, should not be used where chalk will be sufficiently bright: for all kinds of ceruse, as I observed before, are subject to have their colour changed by accidents not easily to be guarded against.

Of red crayons.

For red crayons of the scarlet hue, vermilion, and red lead, may be used, with ale-wort boiled, till it appear slightly glutinous to the touch, and further inspissated by the addition of gum tragacanth: the proportion of which may be a scruple to a pint of the thick wort. With this gluten, the vermilion, or red lead, must be reduced to the state of a paste, by grinding them together; and then [p. 192] formed into the proper shape; and dried with a gentle heat.

Where the orange cast of red lead is not particularly wanted, it is safer to use vermilion; for though red lead will stand much better used this way, than in oil, yet the vermilion is still more secure, as nothing can change it without a burning heat.

The paler crayons of the same colour may be made by mixing washed chalk with any of these colours: which may be done in three proportions, the first with an equal weight of the chalk, the second with double the weight, and the third with treble: but if other teints are wanting, the proportion may be varied otherwise according to the occasion. These compositions should be formed in the manner abovementioned, by means of ale-wort inspissated by boiling; but the wort should be thicker where the quantity of the chalk is less, according to the three proportions: because after it has been moistned, and is again dried, chalk has a considerable cohesion of itself.

The scarlet oker gives a fouler red crayon, but yet very useful, if it be compounded with the ale-wort inspissated both by boiling, and the addition of gum tragacanth, in the proper manner directed for vermilion.

Scarlet oker may likewise be formed, by composition with chalk, into paler teints, in the same way as vermilion.

[p. 193] Common Indian red may be, likewise, treated in a parallel manner, and will give other teints of red.

Red oker requires no composition; but if it be chosen pure, and of a good colour, will afford useful crayons by the same management as chalk.

Lake must be used for crimson crayons, and may be brought, when well ground with ale-wort, to a proper texture; but if, as is the nature of some parcels, it appear too gummy, make it up with the decoction of oatmeal instead of the ale-wort. It is proper to be very careful in the choice of lake for crayons: for, as it is very apt to fly when not properly prepared, the consequence in crayon painting is in such cases very bad: since it will much sooner change when used in that manner, than in oil. The paler teints of the lake must be produced by the admixture of several proportions of white; in the same manner, as the foregoing colours. The white employed should not, nevertheless, be chalk, for the reasons before given; but pearl white, or plaster of Paris. I think the former much the best: but in the compounding it into crayons with the lake, a stronger binder is required than in the case of chalk. The ale-wort should therefore be well inspissated by boiling for those crayons, where the proportion of lake is greatest: but, for the others, it should be adequately rendered yet more viscid by the addition of gum tragacanth.

[p. 194] It would be extremely proper to have crayons of carmine, if the price did not make the use of it too expensive. Considering that circumstance, it is more expedient to use it rubbed in by the leather roller in the manner below directed, by

which it may be conveniently laid on where it may be necessary.

A small crayon compounded of the best and most scarlet lake, with about a third part of carmine, should, however, not be wanting. They may be worked up with milk, and a little decoction of oatmeal, with a small proportion of gum tragacanth; but some carmine is sufficiently glutinous, and requires no binder; which ought therefore to be first tried before the binders are added.

Small crayons must likewise be made of carmine, and pearl white, in different proportions; and the ale-wort must be more or less inspissated according to the quantity of white; but as the carmine differs greatly in different parcels as to its gummy consistence, this must be regulated by discretion.

Rose pink, when good, forms a crayon, which has merit with regard to its beauty; if its defect in other respects did not forbid the use of it. It may be made into crayons without any composition, in the same manner as chalk, where it is of so firm a texture as it is commonly found to be; but where it happens to be of a looser, it must be brought to a proper state of cohesion by ale-wort. It is, nevertheless, scarcely worth while to take the trouble of forming [p. 195] any way into crayons; as the colour will always fly, if the cold air have access to it, and it can never therefore be prudently employed in paintings of any value.

Of blue crayons.

For a deep blue crayon, the darkest Prussian blue may be formed into a crayon by grinding it with the decoction of oatmeal. If the tenacity be not sufficient, the ale-wort must be added.

Indico, when good, will likewise produce a deep blue crayon, with ale-wort inspissated by boiling.

For paler blues, Prussian blue of different degrees of lightness may be used with ale-wort: but the ale-wort must be inspissated by boiling, or the addition of size or gum tragacanth, in proportion to the lightness; the darker kinds of Prussian blue being of a more glutinous nature than the lighter.

Verditer will also make a good blue crayon: but it must be used with ale-wort strongly inspissated.

Bice should, likewise, compose another crayon, treated as verditer.

Crayons should likewise be formed of verditer, or bice, with chalk, in different proportions: and compounded by means of the ale-wort thickned by boiling.

Ultramarine, being too dear to form crayons, should be used in the manner above directed for carmine.

[p. 196] *Of yellow crayons.*

The prepared orpiment, or pigment, called King's yellow, forms the brightness and fullest coloured yellow crayon: but the poisonous quality, and yellow scent of it, are such faults as render it on the whole much inferior to that next mentioned.

The King's yellow may, however, be formed into a crayon with ale-wort inspissated by boiling, and the addition of gum tragacanth; but it must be dried without any heat.

The turpeth mineral well levigated, and washed over, makes a very fine crayon, of a cool, but very bright yellow colour. It may be treated for this end exactly in the manner above directed for vermilion.

Dutch pink and English pink make crayons of a pretty good yellow colour, but are not so secure from flying as the two abovementioned. When they are of a firm texture, they may be used as the chalk, without any other preparation than cutting them into a proper form: but where they are of a more soft and crumbly substance, they must be worked up with the inspissiated ale-wort.

Yellow oker may also be formed into a crayon in the same manner as chalk; or it may be ground and washed over; and then used with the inspissated ale-wort.

More diluted teints of yellow may be procured by mixing chalk with any of the above-mentioned pigments; and forming them into crayons in the manner beforementioned for the other colours.

[p. 197] *Of green crayons.*

The chrystals of verdigrise, properly managed, make the brightest green crayon. They should be reduced to a very fine powder, by grinding on the stone with spirit of wine, or oil of turpentine; and then formed into a paste by ale-wort highly boiled, and inspissated still further by gum tragacanth: but as little fluid as possible should be employed in their composition. They should likewise be dried without heat.

Verdigrise will make a light blue green crayon, if treated in the same manner.

Prussian blue, and turpeth mineral, compounded in different proportions, form also a variety of good green crayons. They must be worked up with ale-wort thickned by boiling.

Prussian blue and Dutch pink make likewise a pretty bright green crayon, being formed by means of the inspissated ale-wort.

Verditer, and turpeth mineral, form a good pale green: but they require ale-wort both thickned by boiling, and the addition of gum tragacanth.

Blue bice and turpeth mineral, or Dutch pink, make another kind of light green crayon, being treated in the same manner; except that when Dutch pink is employed, the ale-wort requires only to be well thickned by boiling.

Crayons may, likewise, be formed of any of the abovementioned green pigments, and chalk, by the means before directed with regard to the other colours.

[p. 198] *Of orange crayons.*

King's yellow, or turpeth mineral, with red lead, or vermilion, makes a bright orange crayon. They must be compounded with ale-wort thickned, as well by gum tragacanth, as boiling.

Orange crayons may, likewise, be formed from Dutch, or English pink, compounded with red lead, or vermilion: but the ale-wort need not, in this composition, be so strongly inspissated as for the last.

Chalk may be added to either of these, in different proportions, to vary the teints in the manner above directed for the rest: or good crayons of a paler orange, where brightness is not required, may be formed from Spanish annatto compounded with chalk; and worked up with ale-wort slightly inspissated.

The Spanish annatto used alone, being levigated with oil of turpentine, and formed by the addition of the decoction of oatmeal used in the most sparing manner, makes likewise a very good crayon of the full orange colour: but the preparation of this is more troublesome, than those given above; which will in general answer the same purpose.

Of purple crayons.

A very bright purple crayon may be formed of deep Prussian blue, and carmine, compounded by means of the decoction of oatmeal [p. 199]: but this being expensive must be made small; and reserved only for those cases where great brightness is necessary.

Deep Prussian blue and lake, treated as the above, form a crayon next in brightness to the above.

For a less bright purple, indico may be used in the place of the Prussian blue; but the teint will not be so deep; and ale-wort slightly inspissated may be used instead of the decoction of oatmeal.

For coarser purples, indico may be compounded with vermilion: but they will be much paler than the above; and for this composition the ale-wort must be well thickned by boiling, and a slight addition of gum tragacanth.

Of brown crayons.

For forming a full brown crayon, neither inclining to the olive nor orange, mix brown oker, and bistre; and work them

up with the ale-wort inspissated moderately by boiling.

Spanish brown, umbre, and the common, and true Indian red, may, likewise, be compounded in the same manner, with bistre, into crayons of different teints of brown: and ivory black may be added, where necessary, to darken them, and increase the variety.

Spanish brown and umbre, may be, likewise, formed alone into brown crayons, by means of the ale-wort inspissated by boiling, and a small addition of gum tragacanth.

[p. 200] For diluted browns, calcined fuller's earth may be employed, either alone, or mixt with chalk in different proportions. The crayons must be formed by means of ale-wort moderately inspissated by boiling.

Diluted browns may, likewise, be formed by adding chalk to any of the above compositions for browns.

Of black and grey crayons.

Black crayons may be formed out of pieces of charcoal well burnt, by cutting them into a proper shape, in the manner directed for chalk. The kind of charcoal, said to be the best for this purpose, is that made from the wood of the willow.

Good black crayons may, likewise, be formed of ivory black mixt with a little very deep Prussian blue or indico. It must be worked up by ale-wort boiled thick, with a small addition of glover's size.

Grey crayons may be formed of the ivory, or lamp black, mixt with chalk in different proportions, and compounded by means of ale-wort well inspissated by boiling.

The carmine, ultramarine, or any other colour which may be too dear, or not had in sufficient quantity to form crayons, may be used by means of the leather roll above mentioned. This roll is only a piece of shamoy leather formed into a kind of long cone by rolling it in a spiral manner, and then twining [p. 201] thread tightly round it to keep it from unfolding. The leather must be so managed in the rolling as to form a point of the degree of bluntness required; or if it be too blunt it may be sharpened with a pen-knife. With the point of this roll breathed upon, the carmine, &c. may be taken and laid on the painting in such touches as may be required, and the effect will be nearly the same as if the point of a crayon had been used. This roll will likewise be found useful in sweetening (as it is called) the colours, by rubbing the edges of the teints together, where the surface is not large enough to admit the finger to do that office.

The handmaid to the arts, London, 1764 ed., pp. 232ff:

CHAP. VII

Of the methods of varnishing and preserving pictures and paintings.

[p. 232] Crayons must be preserved as paintings with watercolours, by plates of glass or isinglass. There have been many experiments made to discover a method of varnishing nd giving adhesion to the colours, to prevent their being so easily rubbed off, or indeed shaken off, with any brisk motion.

There are several methods of fixing crayons now practised, one of which is said to be that of Mr La Tour, the famous French painter in crayons. But all these methods are at present kept as close secrets in the hands of persons who practise them. None of them, however, go much farther than to prevent the colours from being shaken off by the concussion of carriages, or other accidents that may shake the place where they are hung. The same may be done by various [p. 233] easy means; as nothing more is required than to commix some tenacious body with the colours, either during the time of painting, or after they are laid on. The method hitherto most pursued, has been by spreading some fluid oil varnish, such as has been mentioned before for the preservation of oil pictures, on the back of the cartoon, or paper, on which the crayon painting is made, after it is finished. But this must be done with great care as to the proportion, otherwise the teints of the painting will be changed by some of them growing darker, in consequence of their being rendered in a small degree transparent. Another method is to lay such a varnish, or nut oil a little inspissated by some of the same varnishes, on that side of the cartoon, or paper, which is to be painted upon, before the painting be begun; which, when dry, will hold the colours in a very considerable manner. But the painting must, in this case, be finished before the varnish or oil grow dry, otherwise the intention will be defeated. By practice and experience either of these methods may be made to answer in a considerable degree.

ANONYME Amateur de Province (*fl.* 1758)

"Lettre d'un amateur de Province sur le secret de fixer le pastel", *Journal œconomique*, .II.1758, pp. 63–65:

Le secret de fixer la peinture en pastel, a fait beaucoup de bruit dans son origine. Mais ce secret (quoique fort beau en soi,) a, ce me semble, ses difficultés. Il a glissé dans le public un abus sur la durée de ce genre de peinture, qui fait un tort considérable à nos pauvres Peintres de Province qui ne sont point à portée de faire fixer leurs ouvrages, puisqu'il n'est, dit-on, qu'un seul possesseur de ce secret, lequel est toujours résident à Paris. Il semble à entendre ce public, que le pastel ne puisse durer sux mois s'il n'est fixé; les conséquences qu'il en tire sont bien absurdes, & l'interêt que je prends, (comme amateur) à quelques jeunes artistes que nous avons ici, m'engage à la desabuser. Je le fais avec d'autant plus de certitude, que j'ai preuve en main.

Mon pere m'a laissé plusieurs portraits & tableaux en pastel, dont deux entre autres ont été faits par le fameux Vivien, il y a je crois une cinquantaine d'années, & qui ont encore toute leur fraîcheur; je les ai fait examiner par quelques particuliers, & j'ai fait voir par-la à ce public ignorant, que la durée du pastel ne dépendoit uniquement que du soin qu'on en prenoit. Quel est ce soin, leur dis-je? C'est de ne le point exposer dans des endroits ou trop humides ou trop secs. Un particulier de cette ville m'a objecté que le morceau de reception de la Rozalba qui est à l'Académie étoit totalement gâté. Cela se peut. Ce genre de peinture ne soutiendra jamais l'impresion des différentes saisons dans un aussi vaste sallon. Ce tableau (si je m'en souviens bien) est placé dans une embrasure de fenêtre. L'hyver il y reçoit l'humidité de la premier main, & l'été la grande ardeur du Soleil, qui fait que la glace du tableau érant une fois échauffée, mange les couleurs avec plus d'apreté que le Soleil même. Quel tableau, même en huile, pourroit tenir à ces inconvéniens?

Ce sont là, Monsieur, les éclaircissemens que je donne à mes incrédules. Je cherche à rassurer les esprits, pour faire travailler nos jeunes gens de province, qui nous connoissent que cette maniere de peindre sur-tout pour le portrait. Je ne prétends par-là faire aucun tord au fixateur, & je suis bien disposé à vous en entendre faire l'analyse: mais permettez-moi de continuer mes remarques, que peut-être vous ne vous êtes point attaché à faire comme moi. Je les ai faites sur une certaine quantité de tableaux en pastel que j'ai, tant anciens que nouveaux, les un conservés, [p. 64] les autres gâtés, plus ou moins, suivant la position où ils étoient (car un Pastel est comme un barometre qu'il faut sçavoir placer) j'en ai aussi de fixés.

Des deux inconvéniens dont je viens de parler, qui sont l'humidité & la trop grande sécheresse, c'est sans contredit, l'humidité qui fait le plus de dégât, elle pénétre par derriere le tableau, & repand un moisi, particulierement sur les bruns, qui le défigure entierement. J'ai remarqué que c'est toujours sur le brun ou sur le noir que le moisi s'attache; on prétend que c'est lorsqu'on s'est servi de noir d'ivoire. Je l'ai éprouvé sur plusieurs de mes tableaux en pastel, & y ai fait apporter reméde par un Artiste, qui n'a fait autre chose que de passer légerement le petit doigt sur tous les endroits endommages, & me les a rendus aussi brillans que dans leur nouveauté.

Or voici à présent mes scrupules sur la fixation dans un cas

pareil; (car il est constant qu'elle ne parera jamais l'inconvénient de l'humidité) cela ne se peut; je présume bien plus qu'au contraire elle en occasionnera un autre, en s'incorporant avec le moisi, de façon qu'il ne sera plus possible par la suite du tems de faire l'opération que je viens de dire, pour rétablir les pastels endomagés. J'ai démêlé, en examinant les pastels qui m'ont été renvoyés de Paris fixés, l'effet que cette fixation produit; j'ai reconnu qu'ils ne peuvent pas l'être tous avec la même réussite. En voici la raison; c'est qu'elle change les couleurs les unes plus que les autres, & ôte par conséquent l'accord d'entre elles.

J'approuve qu'un portrait d'homme d'un certain âge, dont les carnations ne sont pas susceptibles de fraîcheur, puisse être fixé si on l'exige; parce qu'il peut supporter la nuance de rembruni, dont on ne peut nier qu'il ne reçoive l'impression & la desunion des passages de l'obscur au clair qu'opere cette fixation. Cela ne tire point ici à conséquence, ne pouvant s'appercevoir à travers les rides & les plis du visage: mais il en arrive tout autrement sur un portrait de jolie femme, où ces passages sont si sveltes, que si on les desunit cela ôte tout l'agrément & la jeunesse. Les vertus du secret selon mes remarques sont de vivifier les couleurs; mais seulement les couleurs pures, comme le vermilion, le bleu, le verd, le jaune, &c. ce qui fait que les derniers touches d'une tête n'étant presque pas fondues, c'est-à-dire, mêlées avec les dessous, lorsqu'elles se trouvent être de l'une ou de l'autre des couleurs pures que je viens de nommer, elles reçoivent par la fixation cette impression d'éclat qui les détache de dessus leur fond.

Un portrait de femme aura plus coûté au Peintre par rapport à la délicatesse des traits. La parfaite ressemblance doit toujours être regardée comme un heureux hasard; le moindre coup de crayon peut tout changer, & une goute d'eau la plus claire feroit tache; il y a donc du danger de lui faire recevoir l'impression de la moindre vapeur. J'en pourrois faire une singuliere comparaison avec l'inoculation. Un beau visage inoculé par M. Tronchin perd absolument & sans contredit cette fraicheur & finesse de peau, en un mot cet accord qu'il avoit avant: on le croit cependant toujours le même, parce qu'il n'est plus possible d'en faire la confrontation; il en est ainsi d'un pastel fixé; on a oublié ce qu'il étoit auparavant.

Je voudrois donc seulement, que pour ne pas laisser infructueux un secret qui porte en soi un certain mérite, ne fut-ce que par son invention, ceux qui l'approuvent s'en tinssent à ne faire fixer que les fonds de tableaux & les habilemens si cela se pouvoit, sans toucher aux têtes, & cela seulement lorsqu'ils ont à les faire voyager pour s'ôter toute inquiétude. Ce ne sera qu'un bien, les fonds & habillemens étant plus susceptibles d'engendrer par la suite du tems une légere poussiere qui, se répendant sur les têtes, en pourroit ternir la fraîcheur; ce qui n'arrive jamais que par quelques secousses violantes. Je ne donne ce conseil qu'indifféremment; car je n'ai point vu d'exemple de ces accidens, quoique j'aye beaucoup fait voyager de pastels: mais c'est par zéle pour le secret que de cherche à lui approprier quelque utilité.

Je trouverai fort bon, par exemple, qu'un pastel ait été fixé pour voyager, lorsque par faute d'attention (c'est toujours là mon point) un Peintre en arrétant son tableau dans sa bordure ne lui a pas laissé assez de distance de la glace, & n'a pas mis par derriere une planche ou carton fort; alors la moindre tac peut le faire toucher à la glace, & ce que nous appellons la fleur du pastel s'y attache & fait paroître le tableau gâté, sans cependant qu'il le soit, car on en est quitte pour le décoler & essuyer la glace: la fixation pourroit [p. 65] peut-être, parer cet inconvénient.

Un autre cas où la fixation pourroit être encore de quelque utilité, mais légere, ce seroit lorsque par accident la glace vient à se casser, & que par négligence, on laisse le pastel à découvert & à la merci d'un domestique ingénu, qui fort innocemment, & par excés de propreté prend un houssoir ou même un torchon pour ôter la poussiere qu'il croit voir sur le tableau, & plus il la voit s'augmenter, plus il se donne d'émulation à la mieux détruire; auquel cas toutes les fixations du monde n'y teindroient pas. Un pastel fixé auquel cet accident arrive, sera donc moins effacé: mais il le sera. Cette fixation n'ayant pas assez de solidité par elle-même, & ne permettant qu'un tact léger du doigt qui n'emporte point la couleur avec soi. Voilà, Monsieur, quels moyens je m'efforce à trouver pour rendre ce secret de quelque utilité, je n'en connois point d'autres. Mais tout bien considéré, la sureté & la conservation d'un pastel ne dépendent uniquement que du soin du Peintre, & de celui qui en est après le gardien; l'un pour l'arrêter bien solidement & hermétiquement, & l'autre pour le bien placer; je croiriai par conséquent toujours que le mérite du secret ne prévaut pas sur ses inconveniens, à moins que vous n'ayez la bonté, Monsieur, de me dessiller les yeux, j'y aurai pour lors toute la confiance que mérite votre pénétration,

Je suis, &c.

* * *

"A l'Auteur du Journal Œconomique", *Journal œconomique*, .v.1758, p. 211:

J'ai lu dans votre Journal de Février, pag. 63, la lettre d'un amateur de Province, sur le secret de fixer le pastel. L'envie qu'il a de rendre service à nos *pauvres Peintres de Province*, paroît être le principal motif qui lui a mis la plume à la main. On ne peut qu'applaudir aux qualités de son cœur compatissant, & aux remarques judicieuses, qui rendent sa lettre intéressante.

Mais dans le nombre des *scrupules* de cet Anonyme, il s'en trouve un dont je suis charmé de le débarrasser, & ceux dans l'esprit desquels sa lettre auroit pu le faire naître. "Un autre cas, dit-il, où la fixation pourroit être encore de quelque utilité […] qui n'emporte point la couleur avec soi."

Sans doute, Monsieur, que les pastels fixés sur lesquels l'amateur a fait des épreuves, ne l'ont pas été suivant les manieres de MM. Loriot & la Tour; il a été certainement trompé, si on les lui a donnés pour tels. J'ai vu M. la Tour passer, repasser la basque de son habit sur un de ses pastels fixés, le froter à diverses reprises, & la peinture demeurer aussi fraîche & entiere que si l'on n'y avoit pas touché. Je puis me porter pour caution de l'expérience, je sçais le procedé de cette fixation. MM. la Tour & Loriot ne font aucune difficulté de convaincre les incrédules par leurs propres yeux.

J'ai l'honneur d'être, &c.
Paris le 11 Juin 1758.

John MARCHANT (*fl.* 1760)

A new complete English dictionary, London, 1760, I, p. 344:

CRAY'ON [S.], a name for coloured stones, Earths, or other minerals used in designing or Painting in Pastel: These materials being ground to powder, and mixed with the colour you intend to use, are sprinkled with water, and made into a paste, which being rolled up and sharpened at one end, are used like pencils.

ACADÉMIE FRANÇAISE

Dictionnaire de l'Académie française, 4e éd., 1762:
[cf. 1ère ed., 1694, *supra*]

PASTEL. *s.m.* Sorte de crayon fait de couleurs pulvérisées, mêlées, soit avec du blanc de plomb, soit avec de la céruse ou du talc, & incorporées avec une eau de gomme. *On fait des pastels de toutes sortes de couleurs. Dessiner au pastel. Peindre en pastel.* On appelle aussi *Pastel,* Ce qui est peint avec le pastel. *Les pastels de Nanteuil. C'est un curieux, il a beaucoup de pastels chez lui. Il a des pastels de toute la Cour. Il a toute la Cour en pastel. Voilà un beau pastel.*

Louis, chevalier de JAUCOURT (1704–1779)

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, ed. Diderot & d'Alembert, 1751–82, XIII, pp. 153f:

PASTEL, *peinture au*, (*Peinture mod.*) c'est une peinture où les crayons font l'office des pinceaux; or le mot de *pastel* qu'on a donné à cette sorte de peinture, vient de ce que les crayons dont on se sert sont faits avec des pâtes de différentes couleurs. L'on donne à ces especes de crayons, pendant que la pâte est molle, la forme de petits rouleaux aisés à manier; c'est de toutes les manieres de peindre celle qui passe pour la plus facile & la plus commode, en ce qu'elle se quitte, se reprend, se retouche, & se finit tant qu'on veut.

Le fond ordinaire sur lequel on peint au *pastel* est du papier dont la couleur la plus avantageuse est d'être d'un gris un peu roux; & pour s'en servir plus commodément, il faut le coller sur un ais fait exprès d'un bois léger. Le plus grand usage que l'on tire du *pastel*, est de faire des portraits; on est obligé de couvrir toujours cette peinture d'une glace fort transparente qui lui sert de vernis.

Les crayons mis en poudre imitent les couleurs
Que dans un teint parfait offre l'éclat des fleurs,
Sans peinceau le doigt seul place & fond chaque teinte;
Le duvet du papier en conserve l'empreinte,
Un crystal la defend; ainsi de la beauté
Le pastel *a l'éclat & la fragilité.*

Watelet.

Aussi a-t-on vû long-tems avec peine, que cette agréable peinture, qui ne tient aux tableaux que par la ténuité de ses parties, fût sujette à s'affoiblir & à se dégrader par divers accidens inévitables. Des peintres célebres étoient parvenus à la fixer; mais ils étoient dans la nécessité de redonner, après l'opération, quelques touches dans les clairs, pour leur rendre tout leur éclat. Enfin le sieur Loriot a trouvé en 1753 le moyen de fixer, d'une maniere plus solide, toutes les parties d'un tableau en *pastel*, & même de n'en point changer les nuances. Il peut par son secret faire revivre quelques couleurs qui ont perdu leur vivacité; l'académie de Peinture & de Sculpture, paroît avoir approuvé par ses certificats, la nouvelle invention de cet artiste. (D. J.)

Georg Christoph GÜNTHER (1736–1777)

The *Praktische Anweisung zur Pastellmahlerey* published in Nürnberg (1762), with a further (posthumous) edition in 1792, is too long to be included here in full. One of its innovations is the inclusion of colour printed tables of pastel colours indexed to the recipes, of which Table 1 is an example. The texts of the two editions are essentially the same (with some spellings updated) apart from the Anhang printed only in that of 1792; its authorship is unclear.

Praktische Anweisung zur Pastellmahlerey, Nürnberg, 1762; 2nd ed., 1792:

Erste Abtheilung,
Welche von dem nöthigen Sachen und von den Zubereitungen zur Ausübung dieser Kunst handelt.
I. Abschnitt
Von dem Pergamente und wie solches aufgespannt warden soll.

§. 1. Wenn man ein schönes Pastellgemählde werfertigen will, so muß man vor allen ein wohlzuberreitetes Kalbpergament, das zwar rauh, aber doch fein und weich anzufühlen ist, dazu nehmen.

Auf dieser Gattung von Pergament fällt der Grund am besten aus, weil auf dessen Oberfläche, die nicht glatt ist, und eine feine Rauhigkeit hat, die trockenen Farben nicht allein am besten fitzen bleiben, sondern sich auch mit dem Finger gern verreiben lassen, ohne daß etwas davon abgehet.

§. 2. Man kann auch auf blau papier, das nicht stark geleimt ist, mit Pastellfarben mahlen, allein ich rathe Niemand dazu; erstlich ist die blaue Oberfläche der Pastellmahlerey deshalb nachtheilig, weil sie verursacht, daß man keinen Gegenstand so kräftig und glänzend, als er von rechtswegen senn soll, heraus bringen kann. Zweytens, weil der blaue Grund durch alle Farben hervor blicken wird, indem das Papier zu glatt ist, und die Farbe nicht genug annimmt. Ein verständiger Pastellmahler wird sich daher nu rim höchsten Nothfall des blauen Papiers bedienen.

§. 3. Wenn man das Pergament ausspannen will, läßt man sich von dem Schreiner oder Tischler einen Rahm, in der Größe des Pergaments machen, der so stark seyn muß, daß ihn das Pergament nicht krumm ziehen kann. Man spannt es eben so wie der Oelmahler seine Wachsleinewand auf, nur mit dem Unterschied, daß das Pergament naß gemacht werden muß, jenes aber nicht, wie der folgende § lehret.

§. 4. Das Pergament muß eines Daumen breit über den Rahm gehen damit man es anfassen kann. Die Rückseite, worauf man nicht mahlet, wird mit einem nassen Schwamm recht wohl, lieber zuviel als zuwenig, gefeuchtet. Woben es sich ohnehin versteht, daß die rechte Seite, worauf gemahlt wird, sauber gehalten, und ein reines Papier unter gelegt werden müsse. Sodann legt man eine der längsten Seiten des Pergaments auf den Rahm, ziehet es an, und heftet es durchaus mit kleinen Nägeln halb fest; auf der gegenüber stehenden kürzern Seite des Rahms aber, befertigt man das Pergament mit einem einzigen Nagel, damit es im rechten Winkel bleibe. Dann ziehet mans nach der zweyten kürzern Kante des Rahms, und heftet es mit kleinen Nägeln an. Auf der dritten oder längern Seite, der ersten gegenüber, wird das Pergament sowohl nach der Länge als Breite gezogen, und mit Nägeln befestigt; die vierte Seite, die man Anfangs mit einem Nagel im rechten Winkel brachte, wird sich jetzo leicht ziehen und heften lassen. Dieser Vorsicht ungeachtet, wird das Pergament doch einige Falten bekommen, weil es nicht immer von gleicher Dicke ist, daher muß man diejenigen Nägel, die den Falten am nächsten sind, herausnehmen, das Pergament von neuem anziehen und wieder heften, weshalb die Nägel Anfangs nur halb eingeschlagen werden, damit man sie leichter herausnehmen und die Seiten gleich spannen kann.

Wenn das angefeuchtete Pergament während der Arbeit, bey heissem Wetter oder in der warmen Stube, trocknen sollte, so fechtet man es von neuem mit einem nassen Schwamm wieder an, und wenn sich keine Falten mehr zeigen, dann werben alle Nägel fest eingeschlagen. Auf diese Art bekommt man eine schöne gleiche Pergamenttafel, worauf sich mit Lust mahlen läßt.

§. 5. Hieraus ergiebt sich das Unschickliche, wenn einige ihr Pergament auf ein dickes Brett leimen lassen, wie verdrüßlich mögen die Folgen davon seyn! es behält daher obige Art den Vorzug, ob sie schon mühsamer ist. Wer sie aber nicht selbst aufspannen mag, kann en seinem Schreiner oder Tischler der die Rahm macht, aufspannen lassen. Wenn das Pergament gar zu rauh bearbeitet seyn sollte, so darf man es nur, nachdem es aufgespannt worden, mit Bimstein so lange trocken abreiben, bis es fein genug ist, nur hüte man sich, daß man es micht gar zu fein mache.

§. 6. Ein Pastellmahler darf nicht auf allzukleinen Pergamenttaflen mahlen, noch auf einer großen Tafel viele kleine Figuren anbringen wollen, den die Oberfläche des Pergaments ist rauh, mits hin können auch die Farbheilchen nicht genug zusammen hängen. Je kleiner also die Thiele des Gemähldes sind, desto unvollkommener und wilder wird das Ganze dem Auge erscheinen. Man mahlt ja blos mit stumpfen Farbstiften, die nur eine mäßige Härte haben, ich wüßte also nicht, wie man sie nur so lange sptizig erhalten könne, um ein Gesicht oder eine Hand, auch nur eines Zolls lang, damit zu mahlen. Dieß mag auch die Ursache seyn, warum man häufig Porträts mit Pastellfarben antrifft, selten aber andere Stücke, zum Beyspiel: historische, Landschaften, Bluemen, und vergleichen, indem letztere durch trockene Farben herzustellen, viel beschwerlicher ist.

Wenn also jemand ein Porträt nicht völlig in Lebengröße zu

mahlen Lust hätte, dem wollte ich rathen, soclches nicht unter drey Zoll lang zu machen, ich nehme immer vier Zoll zur Höhe eines Geschichtes, Doch dieses weiß der Mahler schon selbst, und bringt es die Natur der sache mit sich, weshalb hierin nichts vorschreiben will.

II. Abschnitt.

Von dem Gestelle zur Pergamenttafel.

§. 7. Wenn man sich auf vorhin beschriebene Art eine reine und taugliche Pergamenttafel zuberreitet hat: so ist nöthig, solche während der Arbeit auch reinlich zu erhalten, und die Arbeit selbst nicht auszuwischen. Diese Absicht sicher zu erreichen, bediene ich mich eines bekannten Gestelles, welches die Mahler eine Staffeln nettnen. Zu großen Portraiten kann diese Staffeln von der ordentlichen Größe seyn: wie man sie bey den Oehlmahlerern antrifft; zu kleinen Stücken aber darf sie nur halb so groß seyn, damit man sie auf den Tisch stellen und desto bequemer arbeiten kann. Ein Pult, worauf musikalische Stücke gelegt werden, thut auch gute Dienste, zumal wenn es etwas höher als gewönlich gemacht wird. Auf diese Staffeln oder auf dieses Pult stelle ich die Pergamenttafel, nehme in die linke Hand ein Stäbchen, worauf ich die rechte Hand ruhen lasse, und mahle auf eben die Art, wie Oehlmahler zu mahlen pflegen. Da auf diese Art die Fläche der Tafel von der Hand des Mahlers während der Arbeit niemals berühret wird: so wird auch von der Arbeit nichts ausgelöscht werden, sondern alles in seiner rechten Stärke bleiben. Man had dabey noch den Vortheil, daß man gerade, ohne den Leib zu biegen, bey der Arbeit sitzen kann, ein Vortheil, welcher in Betracht der Gesundheit gewiß nicht gleichgültig anzusehen ist.

§. 8. Die Musikalienpulte, welche zu kleinen und mittlern Pergamenttafeln dienen, sind diejenigen, die aus einigen Stücken ganz leichte zusammen gesetzt, und am Fuße mit etlichen Staffeln oder Stuffen versehen sind, damit man sie so gerade oder so schief stellen kann als nöthig ist. Sie werden bey Clavieren gebraucht, auch bey kleinen Concerten, da man sie auf die Tische stellt. Wer reich an Erfindungen ist, kann von einem solchen Pulte Anlaß nehmen, sich nach seinem eigenen Wunsche ein bequemes und artiges Gestelle machen zu lassen. Wenn man es zum Erempel so einrichet, daß man die Pergamenttafel nicht nur gerade und schief, sondern auch, wie auf der Staffeley höher und tiefer stellen kann: so wird es schon bequemer und nützlicher seyn. Sollte man aber mit vergleichen Sachen sich nicht wohl einlassen können, so darf man nur seinen besten Tischler zu Rathe ziehen. Dieser könnte auch auf dem Rücken der Pergamenttafel ein liechtes Bretgen in das Blendrahm einpassen und nur so viel Holz über den innern Umfang des Rahms gehen lassen, als nöthig ist, dieses Bretgen auf allen Seiten mit etlichen kleinen eisernen Stiften anzuheften. Durch dieses Mittel kann ein ungefährer unglücklicher Zufall, wodurch die Pergamenttafel oder das Gemählde hinterwärts beschädigt werden könnte, verhindert werden.

III. Abschnitt.

Von den Penseln oder Verreibern.

§. 9. Es wird ausser den Farben zur Ausübung der Pastellmahlerey weiter nichts erfordert als die Pensel, wenn ich sie so nennen darf. Der erste und allgemeine Pensel zur Pastellmahlerey ist der kleine Finger an der rechten Hand. Mit diesem, oder auch mit, einem andern, wenn er nicht zu groß ist, lassen sich die Farben ganz leichte in einander mahlen oder vertreiben.

§. 10. Die andere Art von Penseln, die man gebraucht, sind nichts anders als kleine fest zusammen gedrehte Papiere. Weil ich mir einmal vorgenommen habe, nicht das mindest wegzulassen, was zur Praktik gehört: so werden mir meine Leser verzeihen, wenn ich ihnen diese Kleinigkeit, diese papierne Pensel machen lehre. Man schneide mit einem stumpfen Messer von einem Papier, das nicht viel Leim hat, ein Stückgen herunter, das ungefähr zwey Finger breit und noch drey bis viermal so lang ist. Dieses länglicht viereckigte Stückgen Papier rolle man aufwärts Anfangs gerade und dann immer schiefer fest zusammen, und drehe es oben zu, damit es nicht aufgehen kann, so wird man einen solchen Pensel oder Verreiber haben, dergleichen man in einer halben Stunde eine Menge machen kann. Mit diesen Verreibern, die von unterschiedener Dicke seyn können, vertreibet oder vermahlet man die Farben an den kleinsten Theilen des Gemählides, wozu der kleine Finger doch noch zu groß seyn würde. Ich brauche aber diese Verreiber selten, sondern mahle an den kleinen Theilen bloß mit der Farbe, ohne sie zu verreiben. Meine Freunde der Mahlerey werden dieser Methode gewiß auch folgen, und übrigens sehen, daß man zur Pastellmahlerey statt der Pensel nichts als einen kleinen Finger nöthig hat: indem die Farbstückgen schon selbst die Stelle der Pensel einnehmen.

IV. Abschnitt.

Von den Farben.

§. 11. Die Farben, welche zur Pastellmahlerey gebraucht, und daher auch Pastellfarben genennet werden, sind aus den drey Reichen der Natur entlehnt, worunter diejenigen, die aus blosen Säften bestehen, oder allzuviel Summi haben, nur mit vieler Mühe zum Pastell brauchbar zu machen sind: weil sie wegen ihrer Härte und Festigkeit auf dem Pergamente nicht gern sitzen bleiben. Denn gute Pastellfarben müssen zuföderst die Eigenschaft haben, daß sie auf dem Pergamente ganz willig fahren lassen, ohne daß man nöthig hat stark aufzubrrücken, oder hin und her zu reiben.

§. 12. Wenn die Farben willig fahren lassen sollen, wie die Kunst schlechterdings erfordert, so müssen sie etwas milde und weich seyn, folglich brechen sie im Verschicken oder auch während der Arbeit eher entzwey, als wenn sie härter sind. Dieß mag die mehrsten Pastellfarbmacher bewogen haben, ihre Farben ziemlich fest und harte zu machen. Allein diese Sorge für ihre Farbstückgen ist sehr übel angebracht, weil die Hauptabsicht, mit diesen Farben kunstmäßig mahlen zu können, dabey völlig verlohren geht, und die allgemeine Klage, daß ihre Farben zu hart sind, wird so lange dauren, als sie ihre Farbstückgen alle hübsch ganz erhalten wollen.

§. 13. Wenn ich sage, daß gute Pastellfarben milde und weich seyn müssen: so ist dieses nicht so zu verstehen daß sie es alle ohne Unterschied in gleichem Grade seyn sollen. Nein. Die Regeln, nach welchen ich mahle, verlangen vielmehr, daß die eine mehr und die andere weniger weich sey. Es gilt aber nicht gleich, ob es diese oder jene ist, wovon in der Folge genugsame Ursachen angegeben werden sollen.

§. 14. Wer nur ein wenig Kenntnis von Farben und Gemählden hat, wird wissen, daß die Farben, welche man zur Pastellmahlerey zubereitet, eben diejenigen sind, die in der Oehlmahlerey gebraucht werden. Der Oehlmahler reibet sie mit Oehl, und gebrauchet sie naß; und der Pastellmahler reibet sie mit Wasser und gebraucht sie trocken. Dieß ist die Ursache, warum sich beyde Arten Mahlereyen so sehr von einander unterscheiden, ob sie gleich aus einerley Farben bestehen. Das Oehl bey der einen Art löset die Farben auf, und macht sie auf beständig dunkler, als sie vorhen waren. Das Wasser hingegen bey der andern Art gehet in kurzen Zeit wieder in die Luft, und die trockenen Farben erscheinen unveränderr und mithin viel heller als die Oehlfarben.

§. 15. Aus vorhergehendem erhellet, daß es nothwendig schwerer seyn muß, mit trockenen Farben starke und kräftige Schatten zu mahlen als mit Oehlfarben. Daher ist es einem Pastellmahler nicht zu verdenken, wenn er Lieber Stücke von mittlerer Grösse als grosse Tafeln mahlet. Denn weil kleinere Figuren auch kleinere und schwächere Schatten erhalten müssen, so lassen sich die Schatten an Figuren, die in Lebensgrösse sind, nicht stark und kräftig genug ausdrücken, ohne dem Auge eines Kenners trocken und russig zu erscheinen. Indessen liegt auch viel an den Farben selbst, und

wie sie ausgesucht, abgesondert und zubereitet werden. Ich wende zuförderst alle mögliche Sorgsalt auf die dunkeln Farben, weil mich die Erfahrung gelehret hat, daß es schlechterdings unmöglich ist, ohne sie etwas tüchtiges herzustellen.

§. 16. Wenn es nicht ein leeres Vorurtheil ist, das bey uns Deutschen herrscht, daß die Pastellfarben, welche in Italien gemacht werden, die schönsten und besten sind: so halte ich dafür, daß der Vorzug dieser so sehr gerühmten italiänischen Farben in der reinen Dunkelheit der dunkeln Farben bestehet. Denn daß die Italiäner ursprünglich schönere und bessere Farben haben sollten als wir, ist darum in Zweifel zu ziehen, weil viele von unsern deutschen Mahlern, welche Italien gesehen und genutz haben, nichts davon wissen. Es wird den Italiänern gewiß so schwer nicht fallen, den Vorzug in diesem Stücke zu erhalten. Sie dürfen nur immer eben so eifrig darauf bedacht seyn, schöne dunkle Farben hervorzubringen, als unsere mehresten Liebhaber der Pastellmahlerey nach hellen und blendenden Farben fragen, und dadurch unsere deutsche Pastellfarbmacher nach ihrem verdorbenen Geschmacke gewöhnen. Ich habe einen Freund, der mir in diesem Stücke zum öftern seinen Verdruß klagte. Er sagte, daß zuweilen ein Liebhaber der Pastellmahlerey eine Schattirung trockener Farben von ihm verlange. Allein wenn er solche mit allem Fleiß zusammen gebracht habe, so suchten sie allemal mit noch grösserer Sorgfalt die hellesten Stückgen heraus, und gäben ihm alle die andern, welche nur den geringsten Schein von Dunkelheit haben, wieder zurück, eben als wenn sie es besser verstünden, was eine Schattirung trockener Farben ist. Mein Freund setzte hinzu, daß er sich nicht vorstellen könne, wie die Leute mit lauter hellen Farben mahlen können. Ich kann mirs freylich auch nicht vorstellen, und dergleichen Liebhaber werden nicht mahlen, sondern nur anstreichen wollen.

§. 17. Eine jede Sache will ihren Kenner haben. Wer Geld an Pastellfarben wenden und damit mahlen will, wird wohl thun, wenn er vorher wenigstens einen richtigen Begriff von einem Gemählde zu erlangen sucht. Denn ausser dem wird er freilich nur nach den hellesten Farben greifen, und in diesem Stücke einem Kinde ähnlich seyn, welches ein buntscheckigtes Kartenblat dem schönsten Kopf von Rembrand gemahlt, vorziehet. Ein gutes Gemählde ist nichts anders als eine durch die Zeichnung und Farben hervorgebrachte Nachahmung der Natur. Die Natur hat sich aber für unser Auge so gützig erwiesen, daß sie uns viel mehr dunkle als helle Gegenstände sichtbar macht. Ja selbst die hellesten Körper erscheinen nur an derjenigen Seite helle, wohin das Licht seine Dtrahlen wirst. Wer wird dann nun mit lauter ganzen und hellen Farben nahlen oder die so dunkle Natur nachahmen können?

§. 18. Vielleicht ist aber nicht allemal die Unwissenheit die Ursache, warum man die ganzen und hellen Farben allein kauft. Viele sind von dem Vorurtheile eingenommen, als wären die dunkeln Farben an und für sich viel schlechter und wohlfeiler als die andern, und getrauen sich solche etwa aus Kienruß und Umbra selber zu machen Aber auch hierinn irren sie sich. Die guten dunkeln Farben kommen beynahe alle theurer als die hellen, und kosten noch über dieß sehr viele Mühe, sie zum Pastell brauchbar zu machen. Daß aber Carmin und Ultramarin die allerkostbarsten Farben sind, versteht sich von selbst, und ein verständiger Freund der Mahlerey wird unter einer Partie Pastellfarben, die zwey Thaler kostet, kein grosses Stück Carmin suchen.

§. 19. Unter den dunkeln Farben, von deren Nothwendigkeit ich bißher geredet habe, verstehe ich nicht nur Schwarz und Braun, sondern alle dunkle Mischungen, sie mögen mehr oder weniger dunkel seyn, und in diese oder jene ganze oder ungebrochene Farbe laufen. Meine Farben, welche ich kunstliebenden Gemüthern nebst diesem Unterrichte un ihre Hände zu geben enstschlossen bin, werden alle die Eigenschaften haben, welche wahre Kenner der Pastellmalerey von denselben nur immer fordern können.

§. 20. Ich habe den Werth der dunkeln Farben angepriesen; man darf aber hieraus nicht urtheilen, daß iche die Schönheit der lichten und ganzen Farben nicht achte. Nein. Diese nüssen so rein und hoch seyn, als es nur möglich ist, sie hervor zu bringen, weil durch sie das höchste Licht und die eigentliche natürliche Farbe eines Gegenstandes in einem Gemählde ausgebruckt werden muß. Meine Leser werden nun die Anweisung nicht erwarten, wie sie eine Farbe nach der andern machen sollen, weil dieses, wie iche schon erkläret habe, gar zu verdrießlich und weitläuftig seyn würde, und sie die Farben, welche mein Unterricht erforert, um billigen Preiß bey mir haben können. Ich will also lieber noch eine kurze Nachricht von dre Einrichtung meiner Farbkästgen beysügen, und damit diesen ersten Theil meiner praktischen Mahlerkunst beschließen.

§. 21. Die Farben, welche man in meinen Kästgen finden wird, sind mit Buchstaben und Zahlen bezeichnet. Dieses ist darum geschehen, damit ich alle die unterschiedenen Farben nennen, und sie des Anfängern gleichsam in die Hände geben könne, wenn sie solche wechselsweise gebrauchen sollen. Wenn die Farben nicht bezeichnet wären, so würden sie alle mit Worten beschrieben werden müssen. Aber was für eine verdrießliche Arbeit wäre dieß! Wie zweifelhaft, mühsam und verwirrt würde mein Unterricht seyn! Gewiß nur die Bezeichnung die Farben ist es, wodurch die größten Schwierigkeiten gehoben werden, welche bey demselben entstehen könnten. Man wird den grossen Nutzen dieser Einrichtung mit Vergnügen wahrnehmen, und nicht die geringste hindernis finden, mir in der Ausübung der Kunst Schritt von Schritt zu folgen. Denn wenn ich zum Grempel, eine Farbe, mit welcher an ihrem Orte gemahlet werden soll, A^2 nenne, so wird der Anfänger diese Farbe sogleich finden können, weil sie mit A^2 bezeichnet ist.

§. 22. Man kan also alle die verschieden Farben gleichsam als so viel unterschiedene Instrumente ansehen, mit denen bald an diesem bald an jenem Orte etwas zu arbeiten ist. Die Pastellmahlerey ist vor andern zu dieser schriftlichen Lehrart geschicht. Das Kästgen, worin die Farben sich befinden, stellt ein Palett vor, worauf alle Farben schon gemischt sind, und weil sie sich bezeichnen lassen, ganz kurz and deutlich genennt und leicht gefunden werden können. Das Palett eines Oehlmahlers ist von diesen Vortheilen weit entfernet; daher würde eine schriftliche Anweisung zur Oehlmahlerey weitläuftiger ausfallen, und die Anfänger würden mehr Aufmerksamkeit, Mühe, Gebuld und Nachenken anwenden müssen.

§. 23. Obgleich meine Farben bezeichnet sind, und zur Hauptabsicht weiter keine Abbildung oder Vorstellung derselben nöthig ist: so habe ich sie doch den Freunden der Mahlerkunst am Ende dieses ersten Theils in TAB. I. und TAB. II. vor Augen legen wollen. Ich erkenne wohl, daß ihnen dieses bunte Kinderspiel weiter nichts nutzen kann, als daß es ihnen vorläufig die mancherley Farben bekannt macht, welche meine Art zu mahlen erfordert. Allein es giebt vielleicht auch solche Liebhaber, welche zwar eine praktische Mahlerkunst, nicht aber die darzu gehörigen Farben verlangen. Diesen zu Gefallen füge ich gedachte Farbentabellen mit bey, weil ihnen ausserdem die Hauptsache gar zu räthselhaft vorkommen könnte. Sie sind durchaus getreulich von eben den Farben gemacht, die sich würklich in dem kleinsten meiner Farbkästgen beysammen befinden, und die darüber stehende Buchstaben und Zahlen sind auch eben diejenigen, die man auf meinen Farbstückgen geschrieben findet. Aus diesem Farbenverzeichnis ist also auch zu ersehen, ob die Farbkästgen, die man nicht von mir selbst, sondern durch andere erhält, wahr oder falsch find. Denn es wird wohl schwerlich jemand gelingen, so viele unterschiedene Farben, nur in Ansehung der Farbe selbst genau nachzumachen, geschweige dann das Feine und den innern Werth derselben so bald zu erreichen.

§. 24. Sollte zuweilen ein Stückgen Farben entzwey brechen, und also die eine Hälfte die Bezeichnung nicht mehr haben, so ist nichts daran gelegen, indeme die aneinander gestandene Stückgen an ihrer Farbe deutlich zu erkennen sind, und also doch gebraucht werden können. Man hat aber dieses kleine Unglück während der Arbeit nicht oft zu befürchten, wenn man sich nur erinnern will, die Farbstückgen nicht zu lang, sondern kurz zu fassen. Ich meyne, man soll vornen nicht zu viel über die Finger hinaus sehen lassen: weil sie ausser dem, von dem Drucke auf das Pergament, so schwach er auch ist, nothwendig entzwey brechen müssen.

§. 25. Was den Preis der Farben anbelangt, werde ich mich nach den unterschiedenen Liebhabern richten, und die Farben in kleine mittlere und grössere Kästgen vertheilen. Das kleinste Kästgen, dessen Farben in TAB. I and TAB. II zu sehen sind, kostet zwey Thaler, und die folgenden steigen im Preiße immer um eben so viel, bis endlich das gröste und vollkommenste auf 12 Thaler zu stehen kommt. Die Farben an und für sich sind durchgehends von einerley Güte, nur wird man in jedem Kästgen nack Proportion des Preißes mehr oder weniger antreffen: im geringsten aber werden doch so viele Gattungen der Farben seyn, als meine Regeln haben wollen. Diejenigen Kästgen, welche den mittlern Preiß übersteigen, kommen nicht nur deßwegen höher, weil mehr Farben darinnen find: sondern auch weil diesen insbesondere noch mehr ganze oder unvermischte Farben, die sehr kostbar sind, beygefüget werden, als Carmin, Ultramarin, Chinesisch Roth, Lack u.

§. 26. Weil die Farben zum ösern gespitzt werden müssen, so geschiehet es, daß ein ziemlicher Theil derselben verlohren gehet, wenn man das Abgespitzte nicht wieder anzuwenden weiß. Ich will dahero denenjenigen, die zur Sparsamkeit geneigt sind, ein Mittel an die Hand geben, diesem Uebel abzuhelfen.

§. 27. Man lasse das, was von jeder Farbe abgespitzt wird, auf ein reines Papier fallen, lege dieß Papier so zusammen, daß kein Staub darzu kommen kann, und bezeichne es mit den zur Farbe gehörigen Buchstabe und Zahlen. Und so spitze man eine jede Farbe alleine in ihn Papier, bezeichne es, und verwahre deise Farbenpulver, worzu auch an statt der Papiere, kleine Schächtelgens dienlich sind, so lange, bis man durch wiedereholtes Spitzen so viel hat, daß ein jedes Pulver zureicht, ein Stückgen trockene Farbe daraus zu machen. Hierzu wied aber statt des Farbereibsteins 1) ein Stück Glas erfordert, das lieber ziemlich dick als gar zu dünn seyn darf, 1) ein gläserner Reiber oder sogenannter Oberläufer, womit man reibt, und 3) eine kleine dünne Spachtel von Helfenbein, oder auch nur von hartem Holze, womit man die Farbe zusammen und vom Glase wieder herunter bringt. In Orten wo Glashändler oder Spiegelfabrikanten sind, wird man das Glas nach Wunsch antreffen. Wo aber dieses nicht ist, muß man sich eben mit dem gemeinene Fensterglas behelfen. Der gläserne Reiber oder Oberläufer, kann von dem Fuße eines Wein- oder Kelchglases gemacht werden. Man nimmt nemlich die untere Hälfte von einem solchen zerbrochenen Weinglas, und reibt den dicken Knopf derselben auf einem ebenen Sandstein mit Wasser so lange, biß er eine schöne ebene Fläche hat. Die gläsernen Reiber, welche in Apothecken zu gläzernen Mörsnern gebraucht werden, können auch zu einem solchen Oberlaufer dienene. Man darf sie nur abkürzen, und das dickste Theil eben schleissen. Die hölzerne Sprachtel kann sich ein jeder zur Noth aus einemen kleinen Lineal selber schnitzen, wenn man es nur vornen nach einem schiesen Winkel richtet, un so dünne macht daß sich die Farbe genau damit auffassen und vom Glase herunter bringen kläßt. Eine helfenbeinerne Spachtel ist hierzu besser als eine hölzerne, weil sie nicht so geschwinde abgenutzt und reinsicher ist. Man kann sie bey einem Kammacher oder auch bey einem Beindrechsler achen lassen.

§. 28. Ist man mit erstbeschriebenen Sachen versehen, so bringe man eines von der verwahrten Farbenpulvern auf das Glas, und reibe es mit reinern Wasser an. Da die Farbe einmal schon fein gerieben worden, so braucht sie weiter gar nicht viel reibens mehr, sondern wird nur mehr mit reinem Wasser angemacht, als lange gerieben. Inzwischen muß man doch so lange reiben, bis die Farbe ziemlich zähe und gleichsam wie ein Teig wird, der sich nicht allzusehr anhänge, und den man mit einem Messer zerschneiden kann. Diese zähe geriebeb Farbe bringe man nun mit der Spachtel zusammen, lege sie zwischen ein weiches Papier, und drücke sie vergestalt nach der Länge, daß beynahe ein ordentliches Stückgen Farbe daraus wird. Man kann auch dabey die Finger und die innere Fläche der Hand ohne das Papier, welches nur die Feuchtigkeit in etwas an sich ziehen soll, mit zu Hälfte nehmen. Um es aber, nachdem es seine Länge durch das Drücken oder Strecken erhalten, auch schön rund zu machen: so mälze man es auf einem ebenen Brettgen mit einem breiten Lineal etliche mal ganz sachte hin und her, und lasse es an einem temperirten Orte langsam trocknen. Auf diese Art kann man ein jedes abgespitzte Farbenpulver oder auch eine jedezerbrochene Farbe wieder ganz und brauchbar machen, nur muß man zu einer jeden Farbe das Glas, den Reiber und die Spachtel allemal mit Wasser und Seifen mittelst eines alten reinen Lappens wohl reinigen, damit die Farben nicht schmutzig und unrein werden.

§. 29. Wenn man sich auch die Mühe nicht geben mag, das Abgespitzte der Farben so sorgfältig zu verwahren, und wieder ganz zu machen, so kann man doch wenigstens etwas von den schönsten und kostbarsten Farben retten, und sie zur Wasserfarbmahlerey gebrauchen, oder auch jemand anders zum Gebrauche überlassen. Sie dürfen nemlich zu dieser Absicht nur mit Gummiwasser angerieben, und in die bekannte kleine Muscheln vertheilet werden. Die Zusetzung des Gummi ist hier nöthig, weil die Farben ausserdem nicht halten, sondern abgehen würden. Was von den ganz dunkeln Pastellfarben abgespitzt wird, kann auch zur Oehlmahlerey gebraucht werden. Hingegen sind Ursachen vorhanden, warum die hellen hieher nicht tauglich sind.

§. 30. Uebrigens ist schon seit Erfindung der Pastellmahlerey die beständige Klage gewesen, daß man kein Grün zum Pastell zubereiten kann, das die erforderliche Schönheit hat, Figuren, die dem Auge nahe stehen, damit zu bekleiden. Es ist auch diese Klage gewiß nicht ohne Grund, indem die bekannten schönsten Farben, wovon das Grüne zusammen gesetzt wird, wenn sie untereinander gerieben und wieder trocken werden, etwas schlecht und kraftlos aussehen. Daher suchen fast alle Pastellmahler das Grüne bey den Kleidungen zu Portraiten sorgfältig zu vermeiden, und erwählen dafür Blau oder eine andere Farbe, wenn sie die Freyheit haben. Schon 1759 wurde ich von den beyden vortreflichen Mathematikverständigen, Herrn Professor Mayer und Herrn Professor Lowitz in Göttingen aufgemuntert, zu Erfindung und Vollkommenmachung der Wachsmahlerey Versuche und Proben anzustellen. Sie unterstützten mich auch so gut mit ihren eigenen Gedanken, daß ich nicht ganz unglücklich seyn konnte. Inzwischen bestrebte ich mich aber auch die Pastellmahlerey zu verbessern, und fieng bey den grünen Farben an. Ich machte eine Menge Versuche umsonst, und nach vieler Bemühung erfand ich endlich eine Methode, die grünen Farben in Pastell so schön und lebhaft hervorzubringen, als man es nur verlangen kann. Diese neue Methode kostet aber so viele Mühe, Zeit und Umstände, daß ich vorjetzt noch keinen Vorrath von diesen grünen Farben habe, und sie können auch nicht anders als ziemlich theuer zu stehen kommen. Ich habe dieses neue Grün in TAB. II. unter andern bekannten grünen Farben vorgestellet, und mit X. bezeichnet, damit meine Leser den Unterschied desto deutlicher wahrnehmen können. Ich habe Hoffnung auch die Schattenfarben zu diesem Grünen auf eben diese neue Art ans licht zu bringen, und da wird es mir dann ein wahres Vergnügen seyn, wenn ich meinen Lesern, die

für die Aufnahme der Künste eingenommen sind, damit dienen kan.

Endlich muß ich noch sagen, daß ich die beschriebene Zubereitungen zur Pastellmahlerey gerne auch noch in etlichen Kupfertafeln vorgestellet und erkläret hätte, wenn sie von mehrerer Wichtigkeit waren, und wenn ich nicht vornehmlich die Absicht hätte, den Preiß dieses Buchs so wenig als nur möglich, zu erhöhen. Der Himmel hat zwar vielen Menschen eine ausnehmend starke Begierde zu Erlernung schöner Künste und Wissenschaften emgeflößet; er hat sie aber nur selten auch zugleich mit ansehnlichen Vermögen und Reichthum bedacht. Und da ich selbst ein Zeuge davon bin: so würde es nicht billig genug gehandelt seyn, wenn ich mich nicht zuförderst den Gefährten meines Schicksals gefällig erweisen wollte. Meine Anweisung zur Pastellmahlerey soll weder prächtig noch weitläuftig, sondern einzig und allein nützlich und lehrreich erscheinen.[6]

…[text omitted]...

§. 217. Nachricht von einer neuen Erfindung, mit Farben/ die den Oehlfarben gleichen, zu mahlen.

Die besondere Art einer neuen Mahlerey, welche der vortrefliche Professor der Mathematik in Göttingen, Herr Tobias Mayer, zu Anfang des Jahrs 1758. erfunden hat, ist nichts anders als eine Art mit Wachsfarben zu mahlen. Sie wird aus der Ursache billig so genannt, weil die Farben nicht mit Oehl oder mit Gummiwasser, sondern mit Wachs zum Gebrauche zubereitet werden. Herr Professor Mayer hat, meines Wissens, die Art und Weise mit diesen Wachsfarben zu mahlen, niemand als mir entdeckt. Ich hatte das Vergnügen, ihn selbst an dem Stücke, welches bey der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen vorgewiesen wurde, vom Anfang bis zum Ende arbeiten zu sehen. Er gönnte mir die Ehre seiner Vertraulichkeit in Sachen, die die Kunst angiengen, und munterte mich auf, seinen Erfindungen selbst weiter nachzudenken, und sie zu mehrerer Vollkommenheit zu bringen. In solcher Bekanntschaft gab er mir auch etliche mal seine Gedanken vom Abdrucken dieser neuen Gemahlde zu verstehen, welches nach seinem Entwurf links und rechts, auch grösser und kleiner geschehen könnte: allein ich fand die Sache unendlich schwer und beynahe unmöglich. Und ob ich gleich einen jeden Kenner der Kunst durch wahre Proben zu überzeugen im Stande bin, daß ich des Herrn Professor Mayers Geheimnis mit Wachsfarben zu mahlen, nicht nur weiß, sondern auch vollkommen ausüben kan: so muß ich doch gestehen, daß mir ein höheres Geheimnis, dergleichen Gemählde, so oft als man nur will, abzudrucken, nicht bekannt ist. Wenn der Herr Professor Mayer seine mir entdeckte zweifelhafte und unvollkommene Entwürfe von dieser Erfindüng, etwa zur Vollkommenheit gebracht haben sollte, welches gewiß [p. 130] sehr bewundernswürdig wäre, so müßte er dieses, als das Wichtigste, für sich behalten haben: und da wäre dann freylich mit ihm ein Geheimnis begraben worden, zu dessen Erforschung sich wohl niemand Hoffnung machen wird.[7]

Da alle neue Erfindungen im Anfange eine gewisse Unvollkommenheit an sich haben, so kan man leicht denken, daß auch die bisher unbekannte Kunst mit Wachsfarben zu mahlen, nicht davon ausgenommen ist. Die allererste Probe, so Herr Professor Mayer gemacht hat, und die in einem kleinen nach der Seite sehenden Kopf bestund, den er an eine gewisse Standesperson nach Hannover schickte, war um ein merkliches unvollkommener, als das zweyte Stück, welches in den Göttingischen gelehrten Anzeigen beschrieben wurde.

Man wird sich aber gar nicht wundern, wenn auch dieses Stück in den Augen der Kenner nicht ganz untadelhaft war. Denn vors erste kam die ganze Ausarbeitung aus den Händen eines Gelehrten, der seiner liebe zur Mahlerkunst ungeachtet, mehr Geduld hatte, die wichtigsten algebraischen Aufgaben aufzulösen, als eine Figur nach den Regeln der Kunst fleißig zu vermahlen, und hernach ist es auch insbesondere schwer, dieses letztere, nemlich die rechte Vermahlung oder Vertreibung der Farben in Wachs zuwege zu bringen. Die Wachsfarben sind, nach des Herrn Professor Mayers Methode, entweder warm und stüßig, oder gestockt und kalt aufzutragen: allein wer stehet nicht, daß diese Arbeit nothwendig mit einer grossen Menge Schwierigkeiten verknüpft seyn müsse. Es gehört nur eine mittelmäßige Kenntnis der Farben, und der bekanntesten Eigenschaften des Wachses dazu, um überzeugt zu seyn, daß diese Schwierigkeiten nicht in einem Tage so vollkommen gehoben werden können, daß ein Kenner der Kunst an der Arbeit nichts auszusetzen findet.

Dieß ist eine der vornehmsten Ursachen, warum ich meines Orts von dieser neuen Art Mahlerey bisher noch nichts habe sehen und bekannt werden lassen. Ich kan mich nemlich nicht wohl entschliessen, den Kennern und Liebhabern der Künste etwas davon in ihre Hände zu geben, so lange die Sache noch nicht meinen eigenen Beyfall erhalten hat. Zu unsern Zeiten sind die wahren Kenner der Künste etwas schwer zu vergnügen, und es ist bekannt genug, daß das Neue einer Sache wenig Aufmerksamkeit erhält, wenn es nicht zugleich wenigstens eben so schön als das, was schon bekannt ist, in die Augen fällt.

Indessen würden sich meine Leser sehr irren, wenn sie hieraus schließen wollten, als wenn die Kunst, mit Wachsfarben zu mahlen, die Herr Professor Mayer erfunden hat, und welche ich schon seit vier Jahren zu ihrer rechten Vollkommenheit zu bringen äusserst bemühet bin, überhaupt an Schönheit den übrigen Arten Mahlereyen nicht gleich kommen müsse. Ein Gemählde von Wachsfarben hat das Ansehen eines Oehlfarbengemählides in einem hohen Grade, und es unterscheidet sich von letzterem durch nichts, als daß man keine Penselstriche sichet, und daß die mehresten Farben schöner zu seyn scheinen.

Was die Dauerhaftigkeit der Wachsmahlerey anbelangt, so ist aus guten Gründen zu vermuthen, daß sie auch in diesem Punkt der Oehlmahlerey sehr gleich kommen, oder sie sogar übertreffen wird, wofern man dergleichen Stücke nur dem Feuer nicht zu nahe bringt, für welchem auch die Oehlgemählde nicht sicher sind. Denn ein Wachsgemählde bestehet aus Farben, die in einem besondern Fett, [p. 132] nemlich in Wachs aufgelöset worden. Diese Eigenschaft haben auch die Oehlfarbengemählde, nur mit dem Unterschied, daß das Oehl von Natur fiüßig ist, und mit den Farben vereinigt, samt diesen immer härter wird; da hingegen das Wachs ohne Feuer sogleich wieder erstarkt, und allezeit, wie es auch mit den Farben vermischt seyn mag, seine erste natürliche Harte behält. Aber eben diese Eigenschaft des sich immer ähnlichen und biegsamen Wachses ist die Ursache, warum Wachsgemählde durch die länge der Zeit keine so unzählige Menge Sprünge oder Riffe bekommen können, dergleichen an alten Oehlmahlereyen wahrgenommen werden, und wodurch endlich die Schönheit der zusammenhangenden Theile völlig zerstöret wird.

Uebrigens hat der seelige Herr Professor Mayer für gut befunden, seine neuerfundene Wachsgemahlde entweder auf Holz oder auf eisern Blech vorzustellen, nachdem er nemlich die Wachsfarben flüßig oder unflüßig bearbeiten wollte. Ich habe aber nach der Zeit, durch viele Versuche, zwey andere Manieren mit Wachsfarben zu mahlen gefunden, die von des Herrn Professor Mayers Erfindung abweichen, nach welchen man sowohl auf Holz oder Blech, als auch auf Leinwand, auf gepaptes Papier und auf Pergament mahlen kan.

[6] Der Verfasser dieser Abhandlung lebt jezo nicht mehr.

[7] Herr Prof. Tob. Mayer starb zu Göttingen den 20 Febr. 1762. und unser Verfasser etliche Jahre nach ihm.

…

[1792 edition only] Anhang.

Die Pastellfarben sind theils in Holz gefaßt, theils ohne dasselbe, die erstern sind etwas härter und zum Portraitmahlen nicht tauglich; die weichen kann man in Kästgen von vorschiedener Größe haben, je nachdem man viel oder wenige Farben verlangt. Ein kleines Kästgen solcher Pastellfarben zum Portraitmahlen von 12 bis 16 Groschen, enthält blos einige Hauptfarben, ein größeres von ein, zwey bis zwölf Thaler, enthält nicht allein die Haupt- sondern auch gemischte Farben. Desgleichen werden auch Tusche von verschiedenen Farben bereitet, worauf man bey dem Verleger dieses Werks Bestellung machen kan, der die Liebhaber nach bester Zufriedenheit damit bedienen wird.

Zu weißen Pastellstiften wird entweder Bleiweis, Kreide, Spanisches Weiß, Schieferweiß oder geschlämmter Kalg genommen; diejenige Farbe nun, die man zu Stiften wählt, reibt man mit Wasser fein ab, läßt sie etwas troken werden, und bereitet sie durch Milch zu einem Teig, der sich rollen läßt; und wenn Man diese mit einer an, dem Farbe vermischen will, wird solche ebenfalls mit Wasser abgerieben, und ehe sie noch hart geworden, mit der ersten vermischt, und mit Milch zu einem Teig gemacht. Die harten Farben reibt man ebenfalls ft, werden aber in einem gut glassürten Gefäße so erwärmt, daß das Wachs schmelzt. Man macht nemlich eine Maße von ½ Pfund Hirschtalg, 14 Loth Wachs und 1 Loth Wallrath. Zu ¼ Pfund derselben thut man ½, ¾, auch ein ganz Pfund Farbe, je nachdem sie loker oder fest ist; das Wachs läßt man vorher zergehen, thut diese Masse in obiges Gefäß, und rührt es unter einander; wenn sie noch warm ist, macht man Stefte, will man sie hart haben, so wirft man sie sogleich in kaltes Wasser; zu den hellen und dunkeln Farben, die zu Schatten und Licht gebraucht werden, nimmt man kein Wachs, damit jie weicher bleiben.

Zur rothen Farbe nimmt man eine von folgenden Farben; Zinober, Wienerlack, Mennig, rochen Ocker, und braunroth.

Zu gelb: Schüttgelb, gelben Ocker und Neapolitanisch Blei. Zur schwarzen Farbe: gebrannt Elfenbein, Frankfurter Schwärze, und Birkenkohlen.

Zu Karmosin: Wienerlack mit ein wenig Bleiweiß. Zur Rosenrothen Farbe wird Karmin und sehr wenig weiß und Zinober genommen.

Hellblau wird aus Bleiweiß und Berlinerblau verfertigt. Zu blau, wird Bergblau, Kreide und feine Schmalte und Berlinerblau genommen.

Zur grünen Farbe; Berggrün, grüne Erde, Bleiweiß mit Saftgrün, Braunschweigergrün, und gelb und blau gemischt.

Zu Goldgelb wird Bleiweiß, Rauschgelb, oder feiner gelber Ocker genommen. Zitronengelb geben folgende Farben; Schüttgelb, Bleiweiß, und sehr wenig Wienerlack. Jonquillen giebet Bleiweiß und Schüttgelb. Eiergelb aber Schütt- oder Neapolitanisch gelb, mit ein wenig Bleiweiß und Zinober vermischt. Graue Farbe wird aus weiß und Kohlenschwarze gemacht: Silbergran aber aus Indig, Weiß und Rabenschärze.

Zu Perlgrau wird Berlinerblau, weiß und schwarz genommen. Zu Meergrün nimmt man Berggrün und Bleiweiß, oder auch Bleiweiß, gelb und sehr wenig Berlinerblau. Die Holzfarbe wird aus braunen Ocker, Umbra, Schüttgelb und Bleiweiß gemacht.

Zur Violeten Farbe nimmt man Berlinerblau, Wienerlack und viel Bleiweiß; zur Dünckelvioleten aber nur wenig Bleiweiß. Die Olivenfarbe wird aus Bleiweiß, Gelb und etwas mehr blau gemacht. Die braune Farbe wird aus braun gebranntem Ocker, Italienischer Erde und Umbra gemacht; die dunkelbraune aber bekommt auch zum braunen Ocker Elfenbeinschwärze und englisch roth.

Joseph-Jérôme Lefrançois de LALANDE (1732–1807)

L'Art de faire le parchemin, Neuchâtel, 1762, pp. 33–34:

[p. 33] 61. Il ne seroit pas aisé de décider précisément, pour la peinture en pastel, si le vélin est préférable au papier: la Rosalba, M. de la Tour se sont toujours servi du papier; tandis que M. Boucher & M. Liotard préferent le vélin. M. Boucher dont l'autorité doit égaler dans cette partie, la célébrité de ce fameux

Peintre des Graces, trouve que sur le vélin, les couleurs sont plus fraîches, les clairs plus brillants, qu'il y a plus de velouté, & même plus de finesse.

Le papier donne une teinte bleuâtre, que le Peintre est obligé de corriger, au lieu que le fond du vélin ne donne que de la blancheur & de l'éclat; le papier est pelucheux, sujet à s'arracher; le crayon même emporte la colle, & le rend plus grossier, au lieu que sur le vélin on peut effacer & retoucher; au moyen du couteau & de la mie de pain, on enleve la couleur, sans que le vélin paroisse avoir souffert: de là vient aussi que les peintures sur papier ont un air plus grossier, sont moins propres à être vues de près, parce que le fond en est moins lisse.

D'un autre côté, il y a peut-être plus de facilité à peindre sur le papier; on peut réserver le papier pour des demi-teintes bleuâtres, au lieu qu'on ne peut pas conserver le fond du vélin; on peut recoller des parties entieres sur le papier, avoir des feuilles plus grandes, & les coller l'une à côté de l'autre, sans qu'il y paroisse. Cependant ceux qui ont choisi le vélin, y suppléent, en cousant des feuilles de vélin l'une à l'autre; mais ce travail exige beaucoup plus de délicatesse & de soin que celui de coller du papier.

Il en a qui prétendent que les pastels employés sur le vélin, noircissent avec le temps; cela pourrait s'attribuer à la chaux qu'on emploie dans certaines Provinces; & qui attaque les couleurs végétales des pastels, lorsqu'elle se trouve mise en action par une humidité accidentelle; mais il est aisé, ce semble, de s'en garantir en employant du vélin qui ne soit pas desséché avec de la chaux sur la herse. En général il seroit à souhaiter que les Artistes prissent la peine de remonter un peu à la préparation de leurs matieres premieres; ils sauroient à quoi il en faut attribuer [p. 34] les avantages ou les imperfections; ils choisiroient mieux, & sauveroient quelquefois des inconvénients où ils tombent sans les connoître.

C'est le côté du dos que l'on choisit, pour peindre en pastel, au contraire de la miniature, qui exige le côté de la chair; cependant il y a des vélins qui sont préparés des deux côtés, & dans lesquels on peut choisir.

C'est à Ausbourg, ville d'Allemagne dans la Souabe, que l'on prépare le vélin le plus recherché par nos peintres pour le pastel; ils trouvent que celui de Paris n'est pas d'un velouté aussi égal & aussi fin. Le défaut le plus ordinaire du vélin consiste dans ces petites cavités que l'impression des vaisseaux sanguins y laisse souvent, & qui peuvent venir aussi de plusieurs accidents dans la peau de l'animal; ordinairement le côté de la tète est le plus exempt de ces sortes de défauts.

Pour tendre le vélin sur le chassis, il faut le mouiller du côté de la chair; mais on doit prendre garde que l'eau ne pénetre le côté du dos: car le velouté s'abattroit, et le vélin seroit trop lisse; dans ce cas on serait réduit à faire un travail semblable à celui de la pierre-ponce, avec un couteau passé sur une lime douce; les petites inégalités, y ou dentelures fines, que la lime y a laissées, rendent ce vélin pelucheux, comme il l'étoit au sortir de l'attelier.

Quand le tableau est ébauché, empâté, on mouille aussi le vélin par derriere avec une éponge, les couleurs paroissent plus fraîches; elles deviennent aussi plus fixes: cela fait prendre plus également, sur-tout sous le ventre qui est souvent trop lisse; l'humidité, en détrempant la colle naturelle du vélin, sert à haper mieux la couleur.

Claude BERNIER de Saint-Martin (c.1720–1784)

Bernier, a contrôleur général des ponts et chaussées, published this open letter to La Tour.

Mercure de France, .VI.1764, pp. 157ff

MANUFACTURE DE GLACES.
Lettre à M. De la Place.

Je vous supplie, Monsieur, de vouloir bien insérer dans le Mercure prochain la Lettre ci-joine que j'adresse à *M. Delatour*. Comme ce qu'elle contient peut intéresser les Peintres en pastel en général ainsi que les Amateurs de ce genre de peinture, & que vous semblez [p. 158] vous faire une loi de ne jamais obmettre d'annoncer ce qui peut être de quelque utilité, j'ose me flatter que vous m'accorderez la grace que je vous demande.

J'ai l'honneur d'être, &c.

Berniere

Lettre de M. Berniere, Contrôleur des Ponts & Chaussées, à M. Delatour.

Il y a longtemps, Monsieur, que je vous ai entendu vous plaindre de ce que les plus belles Glaces, ayant toujours un peu de couleur, altérent celles que vous sçavez employer si heureusement pour faire ces portraits admirables dont la vérité nous surprend & nous enchante, & qui vous ont acquis la réputation si justement méritée de premier Peintre en ce genre. Les glaces de France sont cependant les plus belles du monde, & il faut convenir que ceux qui sont à la tête de cette Manufacture n'épargnent ni soins ni dépense pour parvenir à les rendre parfaites; mais c'est un vice propre à la soude [p. 159] d'Espagne de produire un verre sombre & verdâtre, & c'est grand dommage qu'on n'ait pu jusqu'à présent employer à la confection de nos glaces françoises, les mêmes ou semblables matières qui servent à former ce beau verre d'Angleterre qui se fait sans soude d'Espagne, & qu'on appelle sur le lieu *Flint-Glass*. Expression que nous pourrions traduire par celle de *verre de pierre à fusil*, parce que apparemment c'est un caillou de cette espéce qui tient lieu de sable dans la composition de ce verre.

Cet inconvénient fait que vous recherchez les glaces les moins épaisses. Mais si vous gagnez par là quelque chose du côté de la couleur de ces glaces, vous perdez davantage du côté de leur force, & vous avez à craindre que trop minces & trop foibles, elles ne soient fracassées au moindre choc, & que leurs éclats ne détruisent en un moment un chef-d'œuvre souvent précieux à toute une famille, précieux par lui-même, & dont la perte st d'autant plus sensible encore, qu'elle est irréparable.

J'ai vu d'autres Artistes se retourner du côté du verre appellé ici communément verre de Boheme, mais qui se tire de la verrerie de Saint Quirin, dans le païs [p. 160] Messin. Ce verre est beau & porte infiniment peu de couleur; mais les surfaces n'en étant pas droites, on y apperçoit une espéce d'ondulation désagréable & fatigante pour la vue, qui defigure le tableau qu'on voit à travers, & souvent dans de certaines positions empêche entièrement de l'appercevoir.

Me seroit-il permis de vous proposer quelques moyens que j'ai imaginés pour remédier à ces inconveniens? Je pense que tout Citoyen se doit à la Patrie; qu'avec une intention pure de la servir il ne peut être blâmable en cherchant à remplir ce devoir; & que lorsqu'il n'a ni le talent ni l'occasion de la servir dans les grands objets, il doit toujours se trouver très-flatté de l'aider dans les petits. Je crois que vous m'accordez cela; en conséquence voici ce dont il s'agit.

Vous connoissez ma manufacture de glaces & verres courbés; vous sçavez qu'on peut y rendre réguliérement courbe une glace prise droite; de là vous pouvez inférer qu'on peut aussi y rendre plus droit un carreau de verre qu'on aura pris l'étant moins. En effet un verre gauche & ondulé étant mis dans un de mes fours, sur un moule [p. 161] convenable, y devient parfaitement droit, & par-là cesse d'avoir ces ondulations dont je viens de parler; il acquiert ces deux perfections sans rien perdre de sa transparence & de son éclat; à travers un tel verre un portrait paroît exactement tel que l'Artiste l'a fait, & sans qu'aucune de ses couleurs soit altérée ou chargée.

Il est un second moyen de corriger les irrégularités de ces verres; c'est de leur donner une courbure régulière, & je pense que ce moyen seroit le meilleur dans le cas dont il s'agit; car comme on ne veut pas que le pastel touche au verre qui le couvre, on est obligé de donner beaucoup d'épaisseur à la bordure pour laisser entre le pastel & le verre une espace vuide qu'il faut faire d'autant plus grand qu'on remarque plus de hauteur dans les inégalitéss du verre; il en résulte que le tableau est fort enfoncé, qu'il faut être prèsque en face pour le voir; & que le tout forme une grande saillie sur le mur de l'appartement.

Si l'on employoit un verre bombé, la bordure n'auroit des deux côtés que l'épaisseur ordinaire des tableaux à l'huile; le portrait seroir vu comme un [p. 162] portrait à l'huile sans être enfoncé dans sa bordure; & le verre qui seroit pardessus, *étant bombé*, en seroit infiniment plus fort & plus capable de résister aux accidens. Il suffiroit de donner 8 à 10 lignes d'élévation au milieu d'un verre fait pour couvrir les plus grandes toiles à pastel.

Vous sentez aussi combien ces verres bombés peuvent être avantageux pour couvrir des médaillons en plâtre fin, en cire, & en autres matières qu'on veut préserver des mouches, de la fumée, & de la poussière.

J'ai l'honneur d'être, &c.

Paris, ce 12 Mai 1764.

Nota. *Le Bureau de cette Manufatures, est rue des Prouvaires, la première porte Cochere à gauche en entrant par la rue Saint Honoré.*

Thomas KEYSE (1721–1800)

[Keyse was awarded a bounty of 30 gns for a new method of painting "in fixed crayons" by the Society of Arts in 1764. The secret method was set out in the unpublished minute below.]

Minutes of the Society of Arts, London, 9.VI.1764:

The Method of Making fixed Crayons

Let three parts of pure hard Tallow, and one part of fine white wax, be melted slowly together, with which Mix your Several Colours, being first Ground to an Impalpable Powder, in such Charged Proportions, as will strike their Tints fully, and then form them into Crayons observing that the Melted Matter be of a Lesser warmth for the Colours following–

Kings Yellow
Orpiment Light and Deep
Prussian blew, by it Self or Mixt
Red Lead
and all Mixed Greens.

But a larger Quantity of Wax must be added Divertionally to the above Proportion of Melted Matter for all Colours of a Sandy Nature, such as

Red Lead
Orpiments
English Oker
Cologne Earth
Blue Black
Naples Yellow
Brown Pink
Smalt
Blue Verditor and
Blue Bice &c.

These Crayons are to be worked on Paper or Vellum in the Same Manner as other Crayons, but they Succeed best on Superfine Broad Cloth, with this Difference only in their application, That the Tints must be rubbed & Blended into or upon each other, with a Glass Instrument or Burnisher, which will by a proper Friction make the Painting appear Extremely Soft and Delicate, or it may continue Rough by leaving the lest Touches unrubbed as the Fancy or Manner of the Artist Shall Design or Direct.

ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

Procès-Verbaux, 2.VI.1764:

Approbation du secret pour les pastels à l'huile.[8] – M. *Hallé*, Professeur, M. *Bachelier*, Adjoint à Professeur, M. *De la Tour*, Conseiller, et M. *Roslin*, Académicien, ont fait rapport à l'Académie qu'ils ont fait usage et éprouvé par plusieurs essais une nouvelle façon de préparer avec des huiles les toiles ou tafetas, et les pastels destinés à y peindre, dont le résultat est que ce pastel s'attache et prend toute la consistance d'un tableau peint à l'huile, qu'ils en ont trouvé l'usage facile et avantageux, et que les diverses épreuves auquelles ils ont exposé les tableaux qu'ils ont faits par ce procédé n'y ont causé aucune altération. En conséquence, sur la demande faite par la Dame Pellechet, veuve de feu sieur Pellechet, qui avoit inventé cette nouvelle préparation, l'Académie déclare que cette découverte lui paroist très utile à l'exercice des Arts, et du nombre de celles qui méritent d'être encouragées.

Temple Henry CROKER & al.

The complete dictionary of arts and sciences, London, 1765, II

Blistered PAPER is white paper washed over with a sponge dipped in soot water. It is used by the painters in crayons to save Labour in places which are to be shadowed the same depth as the teint of that paper. The lights are laid in with white.

Anne-Denise PELLECHET (1723–p.1768)

Mme Pellechet printed the following document with a certified copy of the 2.VI.1764 minute printed on the reverse:

1767 AN O/1/1911; repr. *Nouvelles archives de l'art français*, IV, 1888, pp. 245–47:

Façon de se servir du pastel à l'huile de la veuve PELLECHET.

Tendez une toile de telle grandeur que vous souhaiterez, ensuite colez-y une feuille de papier blanc avec de l'empois très-léger. Le papier étant sec, foncez-le pour le rendre plus uni, ensuite clouez le taffetas sur le chassis: le plus commode est le demi-Florence.

Qui veut faire deux originaux à la fois, mettra double taffetas, & aura soin de bien fondre & empâter son objet, & de finir le premier en huit jours, pour avoir la facilité de relever le premier sans endommager le second.

La veille du jour où l'on veut peindre, on prend de l'huile que la veuve indique ou fournit: on en imbibe le taffetas avec une éponge ou du coton, le surplus on le fait tomber sur une assiette, & on laisse son chassis à plat, jusqu'au lendemain : en cas que l'on quitte son objet, qu'il soit trop sec, & que le crayon ne se fonde pas, on prend un peu d'huile que l'on passe par-dessus.

Le pastel à l'huile de l'invention du Sr Pellechet se fait & vend aux Bains de la Seine, rue Guennégaud, près le Pont-Neuf, chez Mlle Cellier, à Paris. *On trouve dans ledit endroit des chassis tout préparés.*

Vu l'approbation, permis d'imprimer, ce 21 août 1765.

DE SARTINE.

[8] In a letter of 4.XII.1764 to his son by Sr Favier, secrétaire de correspondance du prince Xavier (Archives de l'Aube) he writes: "Un homme vient de trouver le secret de faire des Pastels a l'huile. Louvrage quon fait avec ne se seiche qu'au bout de huit heures. La toile quil faut pour cela doit etre du tafetas. L'inventeur l'imbibe d'un esprit ou liqueur, qui sans doute fait l'importance du secret. Halé de l'academie de Peinture et habile homme: a fait un portrait avec tout cecy: et ma dit mille biens de cette decouverte."

Charles-Antoine JOMBERT (1712–1784)

[The text which largely follows the anonymous pastel treatise in Boutet 1708, *v. supra*; in particular figs. 10 and 11 refer to essentially the same colour wheels as are reproduced there.]

New edition of de Piles, *Élémens de peinture*, Paris, 1767, III:

[p. 18] *De la Peinture au pastel.*

La peinture au pastel est ainsi nommée, parce qu'elle se pratique avec des crayons composés de différentes couleurs préparées & réduites en pâte, avec de l'eau plus ou moins gommée, suivant leur [p. 19] nature. Après les avoir broyé avec cette eau, on mêle ensuite les couleurs avec du blanc de craie très fin, selon les diverses teintes que l'on veut faire, & on les roule en forme de crayons. On y mêle aussi quelquefois un peu d'eau de savon pour les rendre plus doux, sur-tout s'ils font d'une nature seche. On entrera dans un plus grand détail dans le chapitre XII, sur la nature & la composition de ces couleurs, en donnant la description de celles qui fervent pour cette forte de peinture.

La peinture au pastel se travaille sur un papier gris ou bleu, collé sur une toile préparée & montée sur un chassis: elle tient le milieu entre le dessein & la peinture. Ainsi que le dessein, elle se pratique avec des crayons; comme la peinture, elle donne à chaque objet la couleur qui lui est propre: c'est ce qui fait qu'on dit également, dessiner au pastel, & peindre au pastel.

Comme toutes ces couleurs tiennent fort peu sur le papier, on est obligé de [p. 20] couvrir les tableaux faits au pastel d'une glace bien transparente ou d'un verre blanc, ce qui leur donne une espece de vernis & rend les couleurs plus douces à la vue. Cette forte de peinture est beaucoup en vogue présentement pour les portraits; elle est fort commode en ce qu'elle ne salit point les mains & ne tache point les habits, comme celle à l'huile, & qu'on peut la quitter & la reprendre quand on veut, sans aucun appareil ni embarras.

On a aussi la facilité d'y retoucher & d'effacer tant qu'on veut, car on peut em- porter aisément avec un peu de mie de pain rassis les endroits dom on n'est pas content, & travailler par-dessus.

* * *

CHAPITRE XII.

De la Peinture au pastel.

[p. 281] La *peinture au pastel* a bien autant de partisans que la miniature, parce que, outre la commodité (qu'elle a de commun avec cette derniere) de pouvoir être laissée & reprise lorsqu'on le juge à propos, elle n'exige point un si grand attachement ni une si forte application que la miniature, les ouvrages au pastel se travaillant plus en grand. D'ailleurs on trouve dans cette sorte de peinture la même facilité que dans la *peinture à huile*, sans en avoir la sujétion ni le désagrement; & elle peut se pratiquer avec beaucoup plus de propreté. Enfin il n'est pas besoin d'une si grande attention pour les couleurs, parce qu'elles ne s'alterent point par le mêlange, comme celles à huile, & elles ne changent point après qu'elles ont été appliquées sur le papier. On peut donc faire avec les [p. 282] différens crayons, dans la peinture au pastel, ce que l'on fait avec les pinceaux dans les autres sortes de peinture, le maniement des uns faisant le même effet que celui des autres: on touche & l'on adoucit, selon qu'on veut faire paroître plus d'esprit dans son ouvrage, ou qu'on le veut finir davantage.

On a vu dans le premier chapitre que la peinture au pastel étoit ainsi appellée, parce que les crayons dont on se sert, au lieu de pinceaux, sont faits de pâtes de différentes couleurs, que l'on mêle ensemble pour former les diverses teintes dont on a besoin, suivant les sujets que l'on veut représenter. On donne à ces crayons, pendant que la pâte est molle, la forme de petits rouleaux commodes à manier; ils doivent être plus gros que ne sont ordinairement ceux de sanguine, parce que n'étant pas si durs, ils seroient plus sujets à se rompre, & qu'étant plus grands, ils donnent plus de liberté & de facilité pour les manier & pour peindre.

La peinture au pastel est propre particulierement [p. 283] pour les portraits, & ils se font ordinairement de grandeur naturelle. Plusieurs peintres de nos jours, tels que MM. *de la Tour*, *Roslin*, *Lundberg*, *Perronneau*, &c. ont porté cette sorte de peinture à un très haut degré de perfection, & leurs portraits au pastel ne cedent en rien aux tableaux peints à huile, soit pour la vérité avec laquelle ils ont rendu la nature, soit pour la force & la vivacité des couleurs. On a donc cru faire plaisir aux amateurs de cette science, non seulement quelques préceptes particuliers sur la pratique de cet art, mais encore la maniere de composer les pastels ou crayons dont on se sert dans cette dorte de travail, tant par rapport à la natures des couleurs qui en font la base, qu'à l'égard de leur mange, selon les diverses teintes don on peut avoir besoin.

Des couleurs primitives & composées.

Pour avoir un assortiment complet de pastels, il en faut faire de toutes les couleurs, tant *simples que composées*, avec les [p. 284] nuances ou teintes de chacune, depuis le plus clair jusqu'au plus brun. On doit aussi s'en pourvoir de toutes les teintes nécessaires pour les carnations, & plusieurs autres de couleurs rompues pour les fonds, & pour divers autres sujets qui peuvent se rencontrer: nous en enseignerons la composition dans ce chapitre.

Il n'y a, à proprement parler, que trois couleurs primitives qui ne peuvent pas être formées par d'autres couleurs, mais dont toutes les autres peuvent être composées. Ces trois couleurs primitives font le *jaune*, le *rouge*; & le *bleu*. A l'égard du blanc & du noir, ce ne sont pas absolument des couleurs, le blanc n'étant autre chose que la représentation de la lumiere, & le noir, la privation de cette même lumiere. Cependant comme il y a de deux sortes de rouge primitif, l'un tenant du jaune, comme le rouge de feu ou vermillon, & l'autre du bleu, comme le rouge cramoisi ou de laque: on peut compter quatre couleurs primitives; savoir, le jaune, le rouge de feu, le rouge cramoisi, & le bleu.

[p. 285] De ces quatre couleurs *primitives* il s'en forme d'autres que nous nommons composées (voyez la *fig.* 10); comme du jaune & du rouge de feu se forme l'*orangé*: le rouge cramoisi & le bleu produisent le *violet*; le bleu & le jaune composent le *verd*. Voilà donc une suite ou un cercle de sept couleurs, qui sont le jaune, l'orangé, le rouge de feu, le cramoisi, le violet, le bleu & le verd, lesquelles en peuvent reproduire d'autres (voyez la figure 11). Car le jaune & l'orangé feront un *jaune doré*: le rouge de feu & le cramoisi produiront le *vrai rouge*: le cramoisi & le violet, feront la couleur de *pourpre*: le bleu & le verd feront un *verd de mer*: enfin le verd & le jaune feront un *verd jaunâtre*.

Toutes les couleurs ci-dessus font vives; mais si on les avoit mêlées d'une autre façon, par exemple, l'orangé avec le violet, le rouge de feu avec le bleu, le violet avec le verd, & celui-ci avec l'orangé ou avec le ronge de feu, ce mélange n'aurait produit que des couleurs sales & désagréables.

[p. 286] *Démonstration des couleurs simples & composées.*

Les *figures* 10 & 11 feront voir comment ces couleurs *primitives* jaune, rouge de feu, cramoisi & bleu, engendrent les autres couleurs, ce que l'on pourroit appeller l'*encyclopédie des couleurs*. La *fig.* 10 comprend ces quatre couleurs primitives avec leurs trois composées, & la *fig.* 11 représente ces mêmes couleurs avec cinq autres qui dérivènt tant des primitives que des composées.

Pour faire des pastels de toutes ces couleurs, on se sert des mêmes matieres qui entrent dans la composition de celles qu'on emploie à huile: en voici les noms.

Céruse.
Craie de Champagne, fine.
Massicot pâle.
Massicot doré.
Jaune de Naples.
Ocre jaune.
Ocre brun.
Stil de grain clair.
Stil de grain brun.
Mine.
Vermillon.

Brun rouge.
Rouge d'Angleterre.
Laque.
Outremer.
[p. 287] Cendres bleues.
Indigo.
Émail ou smalt.
Terre verte.
Terre d'ombre.
Terre de Cologne.
Bistre.
Noir de charbon.
Noir d'Allemagne, ou d'Imprimeur.
Noir d'os ou d'ivoire.

On peut y ajouter le carmin: on se sert aussi de la sanguine & de la pierre noire, aiguisées en crayons.

Avec toutes ces matieres on compose des pastels, non seulement de toutes les couleurs dont on vient de parler, mais encore d'autres couleurs sales des couleurs rompues & d'autres de diverses teintes pour les carnations, & autres choses.

De la composition des pastels.

Il faut premièrement faire des pastels de toutes ces matieres simples & sans aucun mélange, & pour cet effet on observera, 1°. que la céruse, le stil de grain clair, l'ocre, le jaune, le rouge brun, la terre d'ombre & la terre de Cologne, étant de bonne consistance pour l'usage qu'on se propose, se peuvent scier en crayons, [p. 288] comme on fait la sanguine & la pierre noire, pourvu qu'on en trouve d'assez gros morceaux, sinon on les broyera comme les autres.

2°. Que toutes les autres couleurs qui ne sont pas de consistance à pouvoir être sciées se broient à l'eau sur le marbre, ou sur la pierre à broyer, le plus fin qu'il est » possible: car plus la pâte est fine, plus elle s'attache facilement au papier sur lequel on travaille. Elles doivent être réduites d'une consistance capable d'être roulées en crayons de la grosseur d'un tuyau de pipe ou un peu plus, & d'une longueur convenable pour pouvoir être maniées commodément.

3°. Qu'il est nécessaire que les pastels marquant facilement sans qu'il soit besoin d'appuyer beaucoup. C'est pourquoi, comme il y a des couleurs qui se trouvent d'une trop dure consistance étant mis en pastels, comme le stil de grain brun, la terre verte, le noir d'os ou d'ivoire, & l'indigo, il faut en ce cas les allier avec quelque autre matiere qui foit plus molle & [p. 289] & de la couleur la plus approchante. Par exemple, au stil de grain brun on joindra de la terre de Cologne; à la terre verte, de l'émail avec un peu de stil de grain, clair; au noir d'ivoire, un peu de noir de charbon; & à l'indigo, de l'émail.

4°. Qu'il y a d'autres couleurs, au contraire, qui sont trop tendres, comme l'émail, l'outremer, le carmin, le vermillon, & quelques autres; alors au lieu d'eau simple, il faut les détremper avec de l'eau gommée, plus ou moins, selon que la matiere sera plus ou moins tendre: pour ne point se tromper, il fera bon de faire un petit essai avant que d'achever de former les pastels.

Du mélange des couleurs pour les pastels.

Pour faire des pastels, tant des couleurs spécifiées ci-devant que de leurs teintes ou nuances, depuis les plus claires jusqu'aux plus brunes, voici les couleurs ma- térielles qu'il faut prendre, rangées selon l'ordre de ces mêmes couleurs, & suivant leurs teintes ou nuances. [p. 290]

Jaune.

Premiere teinte. Massicot pâle: ou bien du blanc & un peu de stil de grain clair.

Seconde teinte. Jaune de Naples: ou bien massicot pâle & ocre jaune: ou bien blanc, stil de grain clair, & ocre jaune.

Troisieme teinte. Ocre jaune.

Quatrième teinte. Ocre brun: ou bien ocre jaune, & stil de grain brun.

Cinquième teinte. Terre d'ombre.

Jaune doré.

Premiere teinte. Massicot dore.

Seconde teinte. Massicot doré, ocre jaune & un peu de mine.

Troisieme teinte. Ocre jaune, stil de grain clair, & peu de mine.

Quatrieme teinte. Stil de grain brun & mine ou bien ocre brun & laque.

Cinquieme teinte. Terre d'ombre & la- que: ou bien stil de grain brun, & brun rouge. [p. 191]

Orangé.

Premiere teinte. Massicot doré, & peu de mine.

Seconde teinte. Mine.

Troisieme teinte. Mine, vermillon, & stil de grain brun: ou bien stil de grain clair, & brun rouge.

Quatrieme teinte. Stil de grain brun, & vermillon: ou bien stil de grain clair, laque, & brun rouge.

Cinquième teinte. Stil de grain brun, laque, & brun rouge.

Rouge de feu ou de vermillon.

Premiere teinte. Blanc & vermillon.

Seconde teinte. Vermillon & blanc.

Troisieme teinte. Vermillon.

Quatrieme teinte. Laque & brun rouge.

Cinquieme teinte. Laque, stil de grain brun, & brun rouge.

Rouge.

Premiere teinte. Blanc, laque & vermillon: ou bien blanc & carmin.

[p. 292] *Seconde teinte.* Laque, vermillon & blanc: ou bien carmin & blanc.

Troisieme teinte. Laque & vermillon: ou bien carmin.

Quatrième teinte. Laque & rouge d'Angleterre: ou bien laque & carmin.

Cinquième teinte. Laque & un peu de rouge d'Angleterre.

Rouge cramoisi ou de laque.

Premiere teinte. Blanc & laque.

Seconde teinte. Laque & blanc.

Troisieme teinte. Laque & peu de blanc.

Quatrième teinte. Laque & très peu de blanc.

Cinquième teinte. Laque.

Pourpre.

Premiere teinte. Blanc, laque & outremer.

Seconde teinte. Laque, outremer & blanc.

Troisieme teinte. Laque, outremer & peu de blanc.

Quatrième teinte. Laque, outremer & très peu de blanc.

Cinquième teinte. Laque & outremer. [p. 293]

Violet.

Premiere teinte. Blanc, outremer & laque.

Seconde teinte. Outremer, laque & blanc.

Troisieme teinte. Outremer, laque & peu de blanc.

Quatrième teinte. Outremer, laque & très peu de blanc.

Cinquième teinte. Outremer & laque.

Bleu.

Premiere teinte. Blanc & outremer.

Seconde teinte. Outremer &: blanc.

Troisieme teinte. Outremer & peu de blanc.

Quatrième teinte. Outremer & très peu de blanc.

Cinquieme teinte. Outremer pur.

Verd de mer.

Premiere teinte. Blanc, outremer &: massicot pâle: ou bien blanc & terre verte. [p. 294]

Seconde teinte. Outremer, massicot pâles & blanc: ou bien terre verte & blanc.

Troisieme teinte. Outremer & massicot pâle: ou bien terre verte & peu de blanc.

Quatrième teinte. Terre verte & outremer.

Cinquième teinte. Terre verte & noir de charbon.

Verd.

Premiere teinte. Blanc, outremer & massicot doré: ou bien blanc, outremer & stil de grain clair: ou bien blanc, terre verre & massicot.

Seconde teinte. Outremer & massicot doré: ou bien outremer, blanc & stil de grain clair: ou bien terre verte & massicot pale.

Troisieme teinte. Outremer, stil de grain clair, & blanc: ou bien terre verte & massicot doré.

Quatrième teinte. Outremer, stil de grain clair & peu de blanc: ou bien terre verte.

Cinquieme teinte. Terre verte, stil de grain brun 8c noir de charbon. [p. 295]

Verd jaunâtre.

Premiere teinte. Massicot pâle & peu d'outremer: ou bien blanc, massicot pâle & terre verte.

Seconde teinte. Massicot doré & outremer: ou bien blanc, stil de grain clair & outremer: ou bien massicot pâle & terre verte.

Troisieme teinte. Stil de grain clair, ou- tremer & blanc: ou bien ocre clair, terre verte & peu de massicot.

Quatrième teinte. Stil de grain clair, ocre &: terre verte.

Cinquieme teinte. Stil de grain brun ocre brun & noir de charbon.

Il faut faire le mélange de toutes ces couleurs sur la pierre à broyer, & ce mélange étant fait, rouler la matiere en crayons & les laisser sécher.

On observera qu'il faut toujours, dans les mélanges ci-dessus, mettre davantage des couleurs qui sont nommées les premières; ainsi pour le *pourpre* il est dit qu'il faut prendre laque & outremer; & [p. 296] pour le *violet*, outremer & laque: cela signifie que pour le *pourpre* il faut plus de laque que d'outremer; & pour le *violet*, plus d'outremer que de laque.

Comme l'outremer est très cher, pour l'épargner on peut employer par-tout le *smalte*, ou émail, au lieu d'outremer, & de l'indigo pour les bruns.

Tous ces pastels serviront pour faire des draperies, des fleurs, & généralement pour toutes les choses qui demandent des couleurs vives. Voici ceux pour les carnations.

Des pastels pour les carnations.

Outre les pastels composés des couleurs matérielles pures, dont on vient de parler, on aura besoin pour les carnations de plusieurs autres formés par le mêlange de quelques-unes des mêmes couleurs: on en verra ci-après la composition.

Il y a une infinité de *carnations* ou coloris différens, presqu'autant qu'il y a de personnes, mais en général on les comprend sous deux classes; dans la premiere [p. 297] sont les coloris tendres & délicats, comme sont ceux des femmes, des enfans & des jeunes gens; & la seconde est pour les hommes & les personnes âgées. Dans l'une & dans l'autre de ces carnations, il faut observer les jours, les demi-teintes & les ombres. Voici les couleurs matérielles qu'il faut prendre pour composer les principaux pastels, tant pour l'un & l'autre de ces coloris que pour leurs jours, leurs demi-teintes & leurs ombres. On dit *les principaux pastels*, car s'il en falloit composer qui se trouvent de teinte juste pour tous les coloris, selon leurs jours, leurs demi-teintes & leurs ombres, cela iroit à l'infini; mais dans la pratique, on fait ensorte que les uns suppléent aux autres, comme on le verra ci-après.

Coloris tendres pour les carnations.

JOURS.

Premiere teinte. Blanc & très peu d'ocre jaune.

Seconde teinte. Blanc & très peu de vermillon. [p. 298]

Troisieme teinte. Blanc, vermillon & laque.

Quatrieme teinte. Vermillon, laque & blanc.

Cinquième teinte. Blanc & rouge d'Angleterre.

DEMI-TEINTES.

Premiere teinte. Blanc & outremer.

Seconde teinte. Blanc, outremer, peu d'ocre jaune & de laque.

Troisieme teinte. Moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

OMBRES.

Premiere teinte. Outremer, ocre jaune & laque.

Seconde teinte. Ocre brun, laque & peu d'outremer.

Troisieme teinte. Stil de grain brun, laque & peu de terre de Cologne.

Coloris forts.

JOURS.

Premiere teinte. Blanc & peu d'ocre brun. [p. 299]

Seconde teinte. Blanc & peu de brun rouge.

Troisieme teinte. Blanc, brun rouge & ocre brun.

Quatrieme teinte. Moins de blanc & plus des autres couleurs.

Cinquieme teinte. Brun rouge, & blanc.

DEMI-TEINTES.

Premiere teinte. Blanc, terre verte & peu d'ocre brun.

Seconde teinte. Blanc, terre verte &: rouge d'Angleterre.

Troisieme teinte. Blanc, terre verte & brun rouge.

Quatrieme teinte. Terre verte, brun rouge, ocre brun, & blanc.

OMBRES.

Premiere teinte. Terre verte, brun rouge & ocre brun.

Seconde teinte. Noir d'os, & rouge d'Angleterre.

Troisieme teinte. Stil de grain brun, laque & noir d'os.

[p. 300] Voilà les différentes teintes de pastels qui peuvent entrer dans les carnations; on peut encore se servir des compositions suivantes, soit pour l'une & l'autre carnation, soit dans d'autres occasions.

Autres compositions de pastels pour différens usages.

I. Ocre jaune & peu de blanc.
2. Ocre brun & peu de blanc.
3. Stil de grain clair, & blanc.
4. Vermillon & peu de blanc.
5. Laque & peu de blanc.
6. Vermillon & laque.
7. Laque & vermillon.
8. Ourremer & peu de blanc.
9. Outremer & ocre jaune.
10. Ocre jaune & noir de charbon.
11. Ocre brun & noir d'ivoire.
12. Terre verte & rouge d'Angleterre.

Les pastels suivans sont pour les linges, dentelles, peaux d'hermines, & étoffes blanches.

1. Blanc.
2. Blanc & peu de noir de charbon. [p. 301]
3. Moins de blanc, plus de noir & peu de vermillon.
4. Blanc, noir, ocre & vermillon.
5. moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.
6. Blanc, ocre jaune & peu de noir.
7. Noir, ocre & peu de brun rouge.

Les trois compositions suivantes servent pour des fonds, pour des fabriques d'architecture, &c.

1. Blanc, ocre, noir, & rouge.
2 Moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.
3. Noir, ocre & rouge.

Si l'on veut un fond plus grisâtre, on fera des pastels où il y aura moins d'ocre & de rouge: si on le desire plus rougeâtre, il faut y mettre plus de rouge; enfin en y menant plus de jaune, il tirera plus sur cette couleur.

Boîte pour serrer les pastels.

Voilà à peu près tous les pastels dont on peut avoir besoin pour peindre quelque chose que ce soit. Pour les conserver, il [p. 302] faut avoir une boîte assez grande, large & plate, d'environ deux pouces de hauteur, & partagée en petites cellules par des séparations de bois mince pour y arranger les pastels selon l'ordre des couleurs, & empêcher qu'ils ne se confondent les uns avec les autres: par ce moyen on les trouve plus aisément sous sa main à mesure qu'on en a besoin. On peut aussi ménager quelques cellules dans cette boîte pour y placer des couleurs en poudre fine, dont on peut se servir quelquefois au lieu de pastels. Pour les appliquer, on se sert de la pointe d'un petit morceau de papier roulé, que l'on nomme *estompe*, & qui tient lieu de pinceau dans cette maniere de peindre.

Du papier pour la peinture au pastel.

On a vu au commencement de cet ouvrage que cette sorte de peinture se pratique sur du papier gris & sur du bleu; il faut le choisir assez fort & d'un grain fin & égal. Le papier doit être fort

pour que l'on puisse repasser dessus avec les [p. 303] pastels autant de fois qu'il en sera besoin: il doit être d'un grain fin & égal, afin que le travail en soit plus délicat & plus beau: enfin il doit avoir du grain, parce que le pastel s'y attache d'autant plus facilement & y tient d'autant mieux que le papier a plus de grain. Cela n'empêche pas que l'on ne soit obligé de mettre un verre blanc ou une glace sur l'ouvrage aussitôt qu'il est achevé, & même à chaque fois qu'on le quitte avant qu'il soit fini, de peur que quelqu'un y passant la main ou autre chose, ne vienne à l'effacer[9], & en même tems pour le préserver de la poussiere & de la fumée, que l'on ne pourroit nettoyer sans enlever en même tems le pastel & gâter l'ouvrage. On doit attacher son papier sur un petit ais mince & [p. 304] uni, & pour qu'il y demeure bien tendu, il ne faut que l'humecter avec de l'eau claire & en coller les bords par derriere.

Manière d'ébaucher & de peindre au pastel.

Pour représenter tel sujet que l'on voudra, il faut premièrement le dessiner bien correctement, en arrêter exactement les contours, & mettre chaque chose dans sa place; après quoi on commencera par mettre les jours & les ombres par grandes masses, en passant sur le papier des pastels de la couleur que le sujet le demande. Supposons, par exemple, que ce soit une tête, ou un portrait, qui est, comme on l'a déja remarqué, le sujet le plus ordinaire du pastel. Il faut avec les pastels préparés pour les carnations appliquer les clairs en hachant de plusieurs sens, comme lorsqu'on dessine; & dès que l'on a marqué les principaux jours, il faut aussi-tôt exprimer en gros les grandes & les principales ombres, observant de ne pas faire d'abord les jours aussi clairs qu'ils doivent être, ni les ombres aussi brunes qu'il les [p. 305] faut. De cette maniere on voit d'abord l'ensemble de la tête, après quoi on vient aux parties, comme les yeux, le nez, la bouche, auxquelles on donne la forme & la couleur qu'elles doivent avoir, par le moyen des jours, des demi-teintes & des ombres, prenant garde, comme on vient de dire, de ne pas faire les jours trop clairs, ni les ombres trop brunes.

La tête étant ainsi ébauchée, on fait toutes les recherches des parties avec des pastels plus bruns, roussatres & rougeâtres, donnant aux ombres les forces nécessaires suivant que l'objet le demande, & les faisant plus tendres, si c'est un coloris délicat, ou bien en leur donnant plus de force, si c'est un coloris d'homme ou de personne âgée. On observera aussi de donner les reflets bien à propos, selon la couleur des objets réfléchissans, & d'une force convenable pour bien marquer les rondeurs. [p. 306]

Nécessité de placer à propos les rehauts & les diverses teintes du visage.

Les parties éclairées ne demandent pas moins d'observations & de recherches, tant pour mettre les rehauts bien dans leur place, que pour donner au visage sa couleur naturelle, sa fraîcheur & ses diverses teintes jaunâtres, bleuâtres, ou roussâtres, selon que le sujet le demande. Pour cet effet on se sert de *pastels* faits de couleurs *vierges*; c'est-à-dire, où il n'entre qu'une seule couleur mêlée de plus on moins de blanc, comme sont ceux de blanc presque pur pour les rehauts des carnations délicates, de blanc & de vermillon; de blanc & de laque ou de carmin, de blanc & d'ocre, de blanc & d'outremer, &c. On les applique avec prudence & délicatesse, ménageant les jours, les demi-teintes & les ombres, de maniere que la tête paroisse ronde, bien éclairée, bien coloriée & de bon goût. A l'égard du dessein, on le suppose toujours dans celui qui veut peindre au pastel, sans [p. 307] quoi ce ne seroit plus qu'un barbouillage, & par conséquent du papier, des crayons, 8c ce qui est encore pis, du tems perdu.

Maniere de suppléer à de certains pastels par d'autres.

Lorsqu'en travaillant on ne trouve pas un pastel qui soit précisément de la teinte que l'on souhaite, il faut se servir de celui qui en approche le plus, après quoi on repasse légèrement dessus l'endroit un autre pastel plus clair ou plus brun, plus jaune, plus rouge, ou plus bleu, pour lui donner la teinte dont on a besoin. Par exemple, si, avec le pastel le plus approchant, il se trouve que la teinte est trop bleue, il faut repasser dessus avec un pastel du même ton qui soit roussâtre, rougeâtre, ou jaunâtre, selon que le sujet le demande. Au moyen de cette méthode, lorsque par la pratique on a acquis la connoissance des couleurs & de leur effet dans le mêlange qu'on en peut faire, on peut se passer de la moitié moins de pastels, parce qu'on fait suppléer les uns aux autres. [p. 308]

Que le mélange des couleurs à huile est pareil à celui des pastels.

Nous terminerons ce chapitre en faisant remarquer que tous les mélanges que nous venons de décrire pour la composition des pastels, feront à peu près le même effet avec des couleurs à huile, lorsqu'on voudra les mêler avec le couteau sur une palette pour s'en servir à peindre quelque chose à huile: il faut seulement observer ce qui suit:

1°. Qu'on ne se sert point dans la peinture à huile de carmin ni de bistre.

2°. Qu'on n'y emploie l'indigo qu'avec du blanc.

3°. Qu'on ne doit point se servir de smalte ou émail, ni de terre verre dans les carnations, sur-tout lorsqu'il est question d'achever quelque ouvrage d'un peu de conséquence: alors il vaut mieux se servir de noir pour ébaucher, & d'outremer pour finir.

Au reste, comme la pratique du pastel a beaucoup de rapport avec le maniement [p. 309] du crayon, que l'on doit avoir appris en dessinant, & que d'ailleurs ce genre de peinture est fondé sur les mêmes principes que les autres especes de peintures décrites ci-devant, nous ne nous y arrêterons pas davantage, pour ne pas répéter ici inutilement une partie des choses qui ont déja été dites. Nous ajouterons seulement pour conclusion, qu'après avoir copié de bons tableaux & des têtes d'après les meilleurs maîtres, on ne peut rien faire de mieux pour se rendre habile, que de travailler d'après nature; c'est la source où les plus grands maîtres ont puisé toute leur science.

Robert DOSSIE

Memoirs of agriculture, and other œconomical arts, London, 1768, I, pp. 228–30:

[p. 228] The Society were, also, induced, in the year [p. 229] 1767, to give a bounty for the *improvement of* CRAYONS. The art of making of pastils, or crayons, was by no means brought to the degree of perfection here, of which it admits; and those commonly to be obtained were faulty or defective. On the producing specimens by the candidate for this bounty, to the Society, he informed them, that there were no crayons to be purchased, which could be esteemed perfect, except of Mr. Stoopan, of Lausanne in Switzerland: but that he could furnish them with equally good, much cheaper; and would sell a single crayon to any artist who desired it: whereas the others were not to be bought but in sets. His specimens were given to be tried by some able crayon painters; and were reported to be equal, if not superior, to the best foreign. The Society, therefore, gave him a bounty of ten guineas.[10]

Notwithstanding this, and other private improvements of crayons, it is yet difficult to procure such as are good: and, indeed, the same may be said of all the finer pigments or colours used in painting. This is principally owing to the ignorance, or sordidness of dealers in these articles, who sometimes do not know how to judge of them, but more frequently reject such as are more perfect, for the sake of cheaper; whence the preparation of fine colours has been thrown into the hands of Jews, and the most illiterate low people; by which means, the

[9] Depuis quelques années on a trouvé le secret de fixer les pastels & les desseins au crayon sans qu'il y paroisse, de sorte qu'on peut les frotter avec la main & passer un linge ou autre chose par dessus, sans les endommager en aucune façon. M. *Loriot* est l'inventeur de cette belle découverte, & il en a réitéré l'expérience avec succès sur plusieurs portraits au pastel & sur différens desseins du cabinet du Roi, qu'il a fixés de cette maniere.

[10] [Elsewhere Dossie reports the award of 20 guineas to Robert Stanley.]

art of making them is much depraved, comparatively to what it was formerly. It would be, therefore, greatly for the interest of painting, now carried to a great height of excellence in our country, as to other points, that a manufactory of fine colours, &c. should be established, under the direction of some person of judgment and honour, [p. 230] on which, artists might depend for being supplied with such colours as were perfect in their respective kinds, either through the hands of colourmen ; or, if they would not furnish them genuine, from the manufactory itself. This would prevent the frequent and great mortifications, which the most eminent artists of the present time have undergone, of seeing the beauty of their works quickly fade; and of suffering the reproaches and reflections of those who have purchased them.

Joseph-Jérôme Lefrançois de LALANDE

Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 & 1766, Venice, 1769, VI, pp. 397–406; nouv. ed., Yverdon, 1769, VI, pp. 262–70:

[p. 263] La peinture en pastel a tant de moëlleux & tout à la fois si peu de consistance, qu'on a souvent désiré de pouvoir en fixer les couleurs. On fait que les crayons, ou pastels qu'on y emploie, ne laissent sur le papier qu'une poudre fine, qui s'y attache sans le secours d'aucune humidité ni d'aucun gluten; cette espece de poussiere n'y est étendue & appliquée que par le seul frottment du doigt, & il suffiroit d'y passer la main pour la faire tomber; la glace même qu'on y met pour défendre cette peinture, n'en assure pas la solidité; un coup, une secousse, un ébranlement fait tomber la fleur du pastel, & emporte la fraîcheur du coloris malgré la glace. D'ailleurs la difficulté de trouver des glaces d'une certaine [p. 237] grandeur, restreint à des bornes étroites la peinture en pastel.

Ces considérations ont fait tenter divers moyens pour fixer le pastel, c'est-à-dire, pour frapper cette poussiere de crayons, & la faire adhérer sur le fond du tableau, & M. Loriot, célébre méchanicien de Paris, y est parvenu avec succès, mais sa méthode n'est point connue du public. Cette opération est difficile; on ne peut passer sur le tableau aucune espece de pinceau trempé dans une liqueur propre à en fixer la volatilité, parce qu'il emporteroit la couleur: on ne peut pas plonger le papier dans la liqueur, comme on le fait pour fixer les dessins au crayon, il en résulteroit deux défauts essentiels; les couleurs qui ne peuvent soufrir l'humidité, telles que le jaune de Naples, l'orpiment, la lacque, le noir de fumée, seroient détachées par le contact de l'eau, & se répandroient à sa surface; les clairs qui sont comme l'ame du tableau, & qui relevent la vivacité des couleurs, seroient ternis par l'humidité, & prendroient une teinte obscure comme dans les vieux tableaux à l'huile.

On tenteroit inutilement d'exposer le tableaux sur la vapeur d'une liqueur échaufée, pour fixer le pastel par la chaleur & l'humidité; car les parties glutineuses n'étant pas les plus volatiles, ne s'élevent point assez de cette vapeur pour produire la fixation.

[p. 265] Après avoir éprouvé toutes ces difficultés, M. le Prince de San Severo examina s'il seroit possible de fixer ces couleurs en humectant le paper par derriere seulement, mais il se présentoit encore ici de nouvelles difficultés; une eau gommeuse, propre à fixer les pastels, étendue avec un pinceau derriere le tableau, humecte fort bien certaines couleurs, mais la lacque, le jaune de Naples, & quelques autres, restent toujours seches & ne se fixent point. Une matiere huileuse, quelque transparente & quelque spiritueuse qu'elle soit, ternit les couleurs, & leur ôte leur plus ble agrément. L'huile de térébenthine, quoiqu'elle soit claire comme de l'eau, a le même inconvénient; d'ailleurs elle s'évapore dans l'espace de deux ou trois jours; les couleurs alors ne restent pas bien fixés, & se levent avec le doigt. La gomme copal, la gomme élemi, le sandarach, le mastic, le karabé, & généralement tous les vernis à l'esprit-de-vin & les résines obscurcissent les couleurs, & rendent le papier transparent, nébuleux & comme semé de taches.

La colle de poisson est la seule matiere que le prince de S. Severo ait trouvé propre à cet usage: voici son procédé. Il prend 3 onces de la belle colle de poisson, que les Italiens appellent *Colla a pallone*, il la coupe en écailles minces, & la met infuser pendant 24 heures dans dix onces de vinaigre distillé; il met là-dessus 48 onces d'eau chaude [p. 266] bien claire, & il remue ce mélange avec une spatule de bois, jusqu'à ce que la colle soit presque entiérement dissoute. Ce mélange étant versé dans un vase de verre que l'on enfonce dans le sable à deux ou trois doigts de profondeur, on met la poële qui renferme le sable sur un fourneau à feu de charbon, mais on le ménage de façon que la liqueur ne bouille jamais, & qu'on puisse même toujours y tenir le doigt; on le remue souvent avec la spatule, jusqu'à ce que la dissolution soit entiere; après quoi on laisse refroidir la matiere, & on la passe par le filtre de papier gris sur un entonnoir de verre, en observant de changer le papier quant le liqueur a trop de peine à passer.

S'il arrive qu'on n'ait pas mis assez d'eau, que la colle soit d'une qualité plus glutineuse, qu'elle ait de la peine à passer, & qu'elle se coagule sur le papier, on y ajoute un peu d'eau chaude, on fait dissoudre la matiere avec la spatule de bois, & on la filtre. L'expérience fait juger de la quantité d'eau nécessaire pour cette opération. Quand la liqueur est filtrée, on la verse dans une grande bouteille, en mettant alternativement un verre de la dissolution & un verre d'esprit-de-vin bien réctifié, pour qu'il y ait un égal volume plutôt qu'un poids égal des deux liqueurs; la bouteille étant bouchée, on la secoue pendant un demi quart-d'heure, pour que les liqueure soient bine mêlées, & [p. 267] l'on a tout ce qui est nécessaire pour la fixation du pastel.

Le tableau qu'on veut fixer, étant placé horisontalement, la peinture en-dessous, bien tendu par deux personnes, on trempe un pinceau doux & large dans la composition décrite ci-dessus; il faut que le pinceau soit de l'espece de ceux qu'on emploie pour la miniature, mais qu'il ait au moins un pouce de diametre; on le passe sur le revers du papier jusqu'à ce que la liqueur pénetre bien du côté de la peinture, & que l'on voie toutes les couleurs humectées & luisantes comme si l'on y avoit passés le vernis; la premiere couche pénetre promptement à cause de la sécheresse du papier & des couleurs absorbantes: on donne une seconde couche plus légere; il faut avoir soin de donner ces couches bien également, & de maniere qu'il ne s'y fasse aucune tache, après quoi l'on étend le papier sur une table bien unie, pour l'y laisser sécher à l'ombre, & peu à peu; il suffit de quatre heures en été, & l'on a un tableau fixés, sec, sans aucune altération, & sans aucun pli; quelqeufois il y a des couleurs qui ne se fixent pas assex par cette premiere opération, & l'on est obligé de donner une nouvelle couche de la même façon que la précédente.

Il est utile que le peintre repasse ensuite les couleurs avec le doigt l'une après l'autre, [p. 268] chacune dans son sens, de la même façon que s'il peignoit le tableau; ce qu'on peut faire en trois ou quatre minutes de tems, pour ôter cette poussiere fine qui étant détachée du fond, pourroit n'être pas adhérente & fixée.

Cette maniere de fixer le pastel est simple, facile & sûre, l'altération qu'elle cause dans les couleurs est insensible, & sa solidité est telle, que l'on peut nettoyer le tableau sans gâter la couleur; cette colle donne de la force au papier, de maniere qu'on peut l'attacher à la muraille, & le coller sur toile encore plus facilement que le papier ordinaire; le vinaigre distillé contribue à chasser les mites qui gâtent souvent les pastels.

On peut aussi coller le papier sur une toile avant que de le peindre, pourvu qu'elle soit claire, & qu'on se serve de colle d'amidon; on fixera le pastel de la même maniere, en employant seulement un pinceau qui soit un peu plus dur, & en appuyant

un peu plus fort, pour que la liqueur pénétre de l'autre côté; il faudra plus de tems pour le sécher, mais l'effet sera le même pour la fixation du pastel.

J'ignore si c'est une méthode semblable que M. Loriot a employee à Paris, mais sa fixation du pastel a si bien réussi, qu'elle lui a mérité une pension du roi, & je n'aurois rien à dire sur cette matiere, si cet [p. 269] ingénieux artiste ne s'étoit réservé le secret de sa méthode.

Lorsque M. Loriot voulut faire voir à l'académie de peinture combien il ménageoit les couleurs dans la fixation du pastel, il présenta un tableau qu'il avoit divisé en quatre; deux parties en échiquier, ou en diagonale, étoient fixées, & les deux autres ne l'étoient point; cependant on n'y appercevoit aucune différence pour le ton de couleur, ni pour la fraîcheur du tableau. L'on crut de bonne foi qu'il y avoit une partie à laquelle M. Loriot n'avoit point touché, mais c'est une chose certaine que toute liqueur, quelque transparente qu'elle soit, produit une petite teinte sur le pastel, prinicpalement dans la laque, & dans les couleurs obscures, assez légere, il est vrai, pour ne faire aucun tort au tableau, mais telle cependant qu'on ne pourroit pas confondre la partie fixée avec une partie qui n'auroit point été mouillées; il y avoit donc sans doute un tour de main, & l'on s'en seroit assuré en donnant à M. Loriot la moitié pour en faire ensuite la comparaison après la fixation. Il est probable qu'il passa dans les endroits qu'il vouloit réserver, une liqueur propre à pénétrer aussi-bien que la colle, mais non pas à fixer le pastel: on peut se servir, par exemple, d'un mélange composé moitié d'eau, moitié d'esprit-de-vin, parce que l'eau seule ne pénétreroit pas [p. 270] certaines couleurs qui sont immiscibles à l'eau, comme on l'a vu plus haut. En frottant avec le pinceau trempé dans cette liqueur les parties qu'on ne veut pas fixer, elles prennent la même teinte que celles qu'on a fixées avec la colle préparée, dont on a vu la composition, & il est impossible d'en faire la différence.

M. le Prince de San Severo a aussi une méthode pour peindre en pastel sur de la toile de Hollande, méthode plus solide, plus commode que celle de peindre sur le papier, & qui donne plus d'éclat aux couleurs.

Joseph FRATREL (1730–1783)

La Cire alliée avec l'huile, 1770, pp. 147–50:

C'est aux antipodes de la peinture à l'huile qu'il faut aller le chercher, je veux dire, dans le pastel. Il semble avoir plus de brillant à mesure qu'il ressemble moins à la peinture en huile, à qui il est contradictoire, quant aux matières, qui sont chés lui foibles & sèches jusqu'au poudreux; tandis que l'huile au contraire les a fortes & grasses, nourries & moëlëuses.

La séche âpreté des particules, sur lesquelles agit la lumière, plus sensible dans le pastel que dans la détrempe même, n'est pas la seule cause de l'éclat supérieur qu'a ce genre de peinture, sans même le supposer d'une main extraordinairement habile. Car on voit des portraits en pastel qui sans être des chef-d'œuvres ont un certain éclat visiblement au dessus des tableaux en huile; ceux-ci fussent-ils d'ailleurs plus savans & plus profonds. Il y a chés lui, c'est à dire dans le pastel, outre cette apreté commune à la détrempe, une autre raison encore; c'est la terre de pipe qui entre dans la composition de tous les craïons. Cette terre blanche roussâtre répand dans toutes les couleurs un ton lumineux qui les éclaire, & qui concourt à faire régner dans tout le tableau un certain aire qu'il faudroit y mettre, par des mélanges beaucoup plus pénibles; si la terre de pipe, à l'inscû du peintre, ne fassoit les premières avances. Personne ne contredira l'éclat marqué que je donne au pastel: sur cet article tout l'univers est d'acord; quant à la raison que j'en apporte, je la crois égalament à l'abris de contestation.

Quel domage? qu'une peinture aussi belle, aussi flateuse, & qui présente autant d'éclat, soit de toutes la plus fragile! Sans ce défaut, elle auroit dépuis longtemps le privilège exclusif à perpétuité, d'être emploïée aux portraits en général; mais plus décidément & plus particulièrement à ceux des Dames. Elle les traite avec un agrément, avec un éclat (ici le terme est à sa place,) & une fraîcheur extraordinaire; malgré le poudreux des matieres qu'elle emploïe, & que la moindre secousse peut ébranler.

La fragilité du pastel séduisant par son éclat est sans remède; les regrets qu'on en a sont sans ressources. L'amour qu'on lui porte a fait ocuper des savans à le fixer, ils y ont réüssi; mais l'éclat qui consistoit dans la sécheresse n'a pû sentir la moindre graisse: les gommes les plus légères l'ont ofusqué, & le tableau devenû plus solide en a été beaucoup moins brillant.

[**Abraham FISCHER** (1724–1775)]

Journal des sçavans, avec des extraits des meilleurs journaux de France & d'Angleterre,[11] XLIX/13, .XI.1770, pp. 253–62:

MOYEN DE FIXER LE PASTEL.

Il n'y a point de genre de Peinture qui approche plus du Dessein que le Pastel, qui s'exécute par des crayons de différentes couleurs. De [p. 254] grands Maitres ont laissé des chef-d'œuvres en Pastel, mais on a toujours regretté que cette sorte de Peinture soit si fort exposée à se perdre. Elle ne souffre point la moindre secousse; il est bien difficile de transporter par terre ou par eau des Tableau en Pastel; le soleil, l'air & l'humidité y font même des impressions nuisibles. C'est ce qui a engagé beaucoup d'habiles gens à songer au moyen de prévenir ces inconvéniens, par la fixation des crayons; on a fait surtout plusieurs tentatives à cet égard en Italie, en France & en Angleterre, mais les couleurs ont presque toujours perdu la vivacité, la beauté & la veludité qui est propre au Pastel.

Les qualités requises pour qu'un Pastel fixé soit approuvé, sont les suivantes: savoir 1°. Que la maniere de le fixer soit si sure qu'aucune partie de la Peinture ne soit altérée ou perdue. 2°. Qu'après la fixation les couleurs conservent la vivacité & la veludité qu'elles ont eues auparavant. [p. 255] 3°. Que la Peinture soit si bien fixée, qu'on puisse la transporter avec sureté par mer & par terre. 4°. Que les couleurs ne palissent, ne crevent, ni se détachent &c. 5°. Que si ce dernier cas arrive par quelque accident, l'endroit gâté puisse facilement être refait & rétabli.

M. Fischer Major de la Fortification, & Chevalier de l'Ordre Royal de l'Epée a trouvé enfin avec beaucoup de peine, & après plusieurs expériences le vrai moyen de fixer le Pastel. Il ne s'est point précipité à exposer aux yeux du Public éclairé cette découverte. Il a laissé écouler 15 ans pour s'assurer pleinement de la perfection de son expérience sur cet objet. Il peut citer en preuve deux témoins oculaires encore vivans, M. le Baron de Tilas, Gouverneur de Province, & Commandeur de l'Ordre de l'*Etoile Polaire*, & M. Herman Peterson Négociant.

M. Fischer remit au premier de ces Messieurs il y a 15 ans une Peinture en Pastel fixé, qui durant tout [p. 256] ce tems ne s'est pas altérée le moins du monde, quoiqu'elle n'ait été conservée par aucunes glaces. Dans la maison de l'autre se trouve encore un autre Tableau qui fut montré il y a 15 ans à M. Lundberg Intendant de la Cour, & qui s'est parfaitement conservé depuis ce tems; de maniere que les couleurs subsistent encore dans leur premiere beauté, même la couleur verte, qui dans le Pastel non fixé se change communément en bleu.

Cette maniere de fixer inventée par M. Fischer, est préférable à toutes les autres, en ce que les nouvelles peintures peuvent non seulement être tellement fixées, que les couleurs ne changent point par la fixation; mais qu'elle leur prête même plus de force & de beauté & qu'elles gagnent plus de ce qu'on appelle *du Corps* en fait de Peinture. De vieux Tableaux, ceux même

[11] This article is taken from another journal (as yet unidentified) and is printed in the Extraits section. It is not in the main run of the *Journal des sçavans*.

dont les couleurs sont pâlies peuvent être rétablis. Le Pastel peux si bien être fixé, qu'on peut nettoyer les [p. 257] tableaux avec une brosse. On peut sans le moindre danger les transporter par eau & par terre. Le moindre trait de la Peinture ne se perdra ni ne sera effacé; elle n'aura nullement besoin d'être retouchée, ni ne perdra rien de sa veludité. Tout cela pourtant à condition que la Peinture soit faite d'après une certaine maniere indiquée par M. Fischer. D'autres Tableaux, qui ne sont point fait suivant cette direction peuvent aussi être fixés, mais plus ou moins parfaitement dans quelque partie, selon les différentes manieres de peindre, & peut-être auront-ils besoin d'être retouchés, ce qui cependant peut se faire très-facilement, & sans le moindre danger, la fixation ne laissera pourtant pas d'être toujours exécutée beaucoup mieux qu'elle ne l'a été jusqu'à-présent chez les étrangers. M. Fischer proposa cette découverte utile il y a 15 ans au Bureau de Manufactures qui subsistoit alors. Il donna en même tems un échantillon de Tabatieres de papier [p. 258] en recevant pour cette invention un prix.

Toute sorte de Peinture en Pastel, soit portraits, paysage, ports de Mer, animaux, fleurs, fruits, &c. & ce qui est encore de plus de conséquence, Tableaux d'Histoire, peuvent être fixés de quelle grandeur ou figure qu'ils puissent être: qu'ils soient faits de nos jours, ou qu'ils soient vieux; qu'ils soient peints simplement sur le Papier bleu, ou sur du papier bleu doublé de toile ou de parchemin, ou sur du papier bleu attaché sur toile enduit de couleur d'huile, y ayant sur le papier le fond accoutumé, suivant la méthode de M. Lundberg.

M. Fischer faisant expérience de fixer de vieux tableaux tout changés & gâtés, a trouvé encore la maniere de fixer la qualité admirable, de rétablir la vivacité des couleurs, au point que les Tableaux ont paru comme s'ils venoient d'être nouvellement peints, ce qui peut être [p. 259] vérifié par M. l'Archevêque Directeur de l'Académie royale de Peinture & Chevalier de l'Ordre de l'*Etoile polaire*. M. Fischer vient d'avoir l'honneur de fixer pour Mgr. le Prince Royal deux tableaux de grandeur ordinaire, représentant les Portraits de leurs Majestés peints par M. Lundberg; lesquels quoique un peu pâles ont pourtant recouvré la vivacité de couleurs après la fixation. M. Fischer a aussi trouvé une méthode facile de fixer sur du papier ordinaire les craies blanches, noires & rouges, aussi bien que le crayon. Il fait attacher si fortement le crayon Anglois, sur du papier blanc, qu'il ne sauroit être effacé par le pain ou par la toile, & cela sans que le papier perde de sa blancheur, ce qui est d'une grande utilité pour les Ingénieurs en tems de guerre & pour les Dessinateurs en général. La Peinture en Pastel étant la plus belle de toutes, il est indubitable que ce seroit un très-grand avantage pour l'art de la Peinture en général, que [p. 260] la fixation du Pastel soit perfectionnée de cette maniere. Ceux qui ont tenté de fixer le Pastel chez les Etrangers l'ont fait moins moins parfaitement que M. Fischer ne l'exécute, ce qu'il vient de prouver pleinement. Il seroit par cette raison fort à souhaiter qu'il soit encouragé chez nous suivant son mérite; afin que non seulement les Portraits précieux, peints pour la Famille Royale & pour des particuliers par M. Lundberg puissent être conservés pour les générations futures, mais qu'un profit national en puisse résulter.

APOSTILLE *de Mr Fischer*

Peu de tems après que ma découverte sur la fixation du Pastel fut insérée, dans la Gazette universelle qui se publie dans cette Capitale, & que j'en eu donné des preuves ultérieures, le hazard fit tomber entre mes mais *Le Voyage d'un François en Italie* par M. de la Lande, [p. 261] où j'ai trouvé dans le VI Tome Chap. 20 quelque détail sur la fixation du Pastel; & principalement sur une maniere trouvée par le Prince de San-Severo; il y est aussi parlé de la méthode de M. Loriot. J'avoue avec tout le respect dû au rang de ce Prince, qu'il a eu une connoissance solide de la peinture en Patel, qu'il a connu tout ce qui rend la fixation si difficile, & enfin qu'il a possédé plusieurs secrets, qui facilitent la fixation &c.; mais il me semble cependant que ce Prince n'a pas été entiérement au fait de ce secret de la fixation du Pastel. On peut dire la même chose de la méthode de M. Loriot. Méthode que j'ai eu occasion d'examiner de plus près, dans une Peinture en Pastel fixée par lui qu'on a fait venir ici; & j'y ai remarqué entre autres imperfections que son fond du Pastel ne sauroit jamais permettre la beauté, la veludité, & le dessein libre que doit se trouver dans le Pastel; je ne crois pas non plus que toutes les couleurs [p. 262] se conserve inaltérables dans sa maniere de fixer le Pastel. A ces remarques j'ajouterai seulement, que l'épreuve présentée à l'Académie Royale de Peinture, pour examiner la perfection de sa maniere de fixer, en divisant le tableau en quatre parties, de sorte que deux de ces parties seroient laisées non fixées, que cette épreuve, dis-je, se trouve peut-être assez bonne, mais qu'elle sera encore plus forte, si le tableau est coupé en quatre parties, & que celui qui fait l'opération ne puisse voir les deux parties qu'on retient pour le contrôler; parce que dans l'autre cas il pourroit bien être possible que si les deux parties fixées avoient subi quelque changement, on pourroit porter les autres deux parties non fixées à une plus grande ressemblance avec elles. Quelle que soit l'eprueve qu'on voudroit demander, j'y soumets avec une ferme assurance ma maniere de fixer le Pastel & ma méthode de peindre.

Charles-Élisabeth MAUGÉ (1737–1805)

"Lettre de M. Maugé, Procureur au Présidial de Rennes, sur un moyen de fixer le Pastel", *Journal œconomique*, XXXI, .VII.1770, p. 324:

Monsieur,

La découverte que M. Loriot a faite de la maniere de fixer le Pastel, m'a porté a chercher un moyen de parvenir au même but. Mon gout pour cette sorte de peinture qui a tant de graces & d'éclat, & qui offre d'ailleurs tant de facilités à ceux qui ont besoin que les routes leur soient applanies; & tant de commodités à ceux qui ne peuvent donner à la peinture que quelques momens de leur loisir, m'a fait souvent desirer que M. Loriot coulût bien faire part au public de sa découverte qui lui a valu les éloges de l'Académie, & une pension du Roi. Mais comme M. Loriot garde le silence, je vais indiquer la méthode que j'ai mise en usage. Rien de plus simple que le mordant dont je me sers: de l'esprit de vin ou de l'eau-de-vie, & un peu de sucre candi que j'y mets fondre, en font la composition. Tout l'art ou toute la difficulté consiste à ne mettre sur une certaine quantité d'esprit de vin ou d'eau-de-vie que la quantité de sucre-candi blanc, qui peut server précisément à fixer le Pastel; car ne mettant une trop grande quantité de sucre-candi blanc, qui peut server précisément à fixer le Pastel; car en mettant une trop grande quantité de sucre-candi on ôteroit au Pastel son éclat, & on lui en ôteroit d'autant plus que la dose de sucre-cani seroit plus forte; l'expérience peut server de regle a cet égard. En général on peut mettre sur une once d'esprit de vin ou d'eau-de-vie un gros de sucre-candi. Ce sucre étant bien dissous, on imbibera le papier sur lequel est le Pastel, en étendant cette liqueur avec un pinceau très large & très-doux, ou avec la barbe d'une plume, sur le revers du papier que deux personnes tiendront bien tendu: cela fait, on fera secher le tableau sur une table à l'ombre, ayant soin de poser sur la table le revers du papier. Si cette premiere operation ne suffit pas pour fixer le Pastel, on aura recours à une seconde; mais la liqueur dont on se servira alors doit contenir moins de sucre-candi. Le choix de l'esprit de vin ou de l'eau-de-vie n'est pas indifferent, si le papier dont on s'est servi pour peindre est fort, comme celui, par exemple, dont les Ingénieurs se servent pour les plans, on doit préférer l'esprit de vin: mais si le papier est foible & de peu d'épaisseur, comme est ordinairement le papier qu'on emploie pour peindre au Pastel, on pourra se contenter d'eau-de-vie. L'expérience donnera encore sur cela toutes les lumieres

nécessaires.

Le R.P. **Marc-Antoine LAUGIER** (1711–1769)

Maniere de bien juger des ouvrages de peinture, 1771, p. 158f:
La peinture en pastel a été poussée de nos jours à un grand degré de perfection, & elle a par elle-même de grands avantages par sa vivacité & son éclat. Mais elle a de grands défauts. On ne peut exécuter en pastel que des tableaux d'une grandeur très-médiocre. Le pastel ne se conserve pas, & s'efface au moindre frottement. On assure à la vérité que depuis peu on a trouvé le secret de le fixer; mais je ne sçais si cette découverte est aussi précieuse qu'on l'annonce. Le tems & l'expérience nous l'apprendront.

Francis COTES (1726–1770)

"Crayon painting", *European magazine*, XXXI, 1797, pp. 84f:
The following is the Copy of the Manuscript found among the papers of the late Francis Cotes, Esq; the celebrated Crayon Painter. It cannot fal to afford pleasure to such of your Readers as amuse themselves in the study and practice of this elegant branch of the Fine Arts.

CRAYON PICTURES are in their nature more delicate, and consequently more liable to injury, than almost every other kind of painting: they are usually executed upon a paper ground, pasted over the finest linen, and are often painted upon blue, but most commonly upon paper prepared with a size ground, rendered of a middle teint for the sake of expedition, and sometimes upon paper pefectly white. It must not be concluded that because Crayon pictures are easily injured, that they cannot with care be preserved a great length of time; nay, for many centuries; but it will always be necessary to keep them with attention, and above all things to take care that they are not left in damp rooms, or in moist places, for the paste which is used in preparing the grounds will inevitably produce a mildew, and blacks, and the darkest colours be covered with spots.

All the light teints of English Crayons are perfectly safe and durable; and pictures of this description are to be seen that have been painted more than forty years, and which have been exposed to the climates of the East and West Indies; and are, notwithstanding in no respect decayed. It must always be remembered, that as Crayon pictures are dry, and have of course a powdery surface, they should never be left uncovered with a glass; because whatever dust settles upon them cannot be blown off or removed in any other manner. Crayon pictures, when finely painted, are superlatively beautiful and decorative in a very high degree in apartments that are not too large; for having their surface dry, they partake in appearance of the effect of Fresco, and by candle light are luminous and beautiful beyond all other pictures.

The finest examples that are known in this branch of painting are the pictures by the Caval. Mengs in the gallery at Dresden; the Seasons and other beautiful pastels by Rosalba; and certain portraits of Liotard, which are dispersed and to be found all over Europe, as he painted in almost every country; perhaps to these may be added a few of my late master's portraits; and finally, if it will not be deemed too much presumption, my father's portrait and Mr Knapton's; her Majesty with the Princess Royal sleeping, Mrs Child, Miss Jones, Miss Wilton, and a few other portraits by myself.

Whatever spots appear in the blacks and darkest colours are easily removed [p. 85] with care by the point of a penknife; and if any spots should arise upon the light parts of the flesh, or other places, they should in like manner be scraped off and repainted in, a spot at a time, exactly corresponding with the surrounding tints, till all the decayed parts are restored, which as often been done with admirable effect.

SOCIETY OF ARTS 1772

[Charles Pache wrote to the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce in London, sending four boxes of his crayons for their approval. As recorded in the committee minutes of the Society (13.XI., 27.XI., 4.XII.1772), Pache presented these to the committee in person on–
13.XI.1772]:
The committee:
Took into Consideration The Letter of Mr Pache & four Boxes of Crayons referr'd to this Committee & read the Letter from Mr Pache. Mr Pache attending was called in & answered such Question as were asked him, & informed the Committee that he desired to have his Crayons tried under the Direction of the Committee.
Resolved that proper trials be made of the Crayons & that the Secretary be directed to request some of the most eminent artists in that Way to make such Trials as are necessary & report their Opinion to the Committee.
[27.XI.1772]:
The Secretary acquainted the Committee that he had applied to Mr Moreland & Mr Liotard & that Mr Moreland acknowledged the Crayons to be very beautiful but says those Crayons being made on the Principle of the Switzerland Crayons are not in his opinion so good as some made here.
Mr Liotard not having an Opportunity of comparing these crayons with his own cannot determine on their Merit.

Mr Mitford having been so obliging as to offer to procure the Opinion of Mr Bartolozzi on the Crayons
Resolved, that the Crayons be delivered to Mr Mitford for his Order for that Purpose.
Resolved, that the Secretary be directed to continue his Endeavours to obtain the Opinions of the several Artists conversant in Crayon Painting.
[4.XII.1772]:
The Secretary acquainted the Committee that he had seen Mr Russell & Mr Milbourne two Pupils of the late Mr Cotes & who frequently had been employ'd in making Crayons for him, who inform'd the Secretary that these Crayons were in every respect equal to the best made by Mr Stoupan of Lausanne of whom Mr Cotes always bought crayons, tho' he never could use those of light Colours all which from his peculiar manner of Painting he was obliged to prepare himself, but the Darker Colours made by Stoupan were what could never be match'd in this Country & serv'd very well for all his purposes, & they further said that if Mr Pache was to settle in England & make Crayons on the principle of those made there, in which they would readily give him every introduction necessary, it would be highly usefull to all Artists in that Branch of the Arts.

Mr Russell, & Mr Milbourn added also that the Dark Colours made by Mr Pache are superior to those made by Mr Stoupan, or any others they have seen.
The following Certificate from Mr Liotard was also produced to the committee

> I declare that the Crayons of Mr Pache are as good as those of Stoupan, and that the dark Browns are rather more beautifull
>
> J. E. Liotard

Ordered that Mr Pache be paid two Guineas and half for one of the large Box of Crayons, which had been broke.

Mr Mitford informed the Committee of Polite Arts that he has seen Mr Bartolozzi, & likewise Mr Laurenson one of the gentlemen mentioned in Mr Moser's Letter to Mr More, & that they entirely agree in the Opinion of the Crayons offered to the Society by Mr Pache.

That they believe them to be precisely the same as those made in Lausanne, which they think are inferior to Mr Moreland's, & convinced Mr Mitford of the above, by Tryals made in his presence, first, against some Crayons that Mr

Bartolozzi had from Lausanne, in which no difference could be distinguished, & secondly, against those he bought of Mr Moreland, in which the Latter adhered to the Paper, without any waste, the other of a harsh dry nature, crumbled away, & would not admit of one color being laid upon another without some part falling off. The other material Objections to the Swiss Crayons are that the white after a short time turns black & the black mildews.

On the other hand, they agreed, That 'till the time of the late Mr Cotes, the Lausanne Crayons were esteem'd in England more than any other, & are now the only Pastels made use of by the best Artists in Paris, that there are some Shades of Greens, which even Mr Coates, who made most of his own Crayons, was unable to prepare, nor does Mr Moreland's in that Respect equal Mr Pache's, They said, Mr Moreland now makes very few for Sale, & Mr Lawrenson declared he was much distress'd to get Crayons prepared after Mr Moreland's Receipt, which tho' he & some other Persons knew, it did not answer to make them; He imagin'd Mr Pache wou'd be encourage'd to make them, & might get sufficient employment in London, if he was instructed in Mr Moreland's art of making Crayons; And he then thought he would be better qualified than any other Person, as some of his Colours are finer than those prepared in England before his time.

ANON. 1772

Almanach général des marchands, négocians et commerçans de la France et de l'Europe, Paris, 1772, pp. 617–18, *s.v.* Recettes:

Recette Pour fixer le pastel.

Prendre de l'esprit-de-vin ou de l'eau-de-vie, y faire [p. 618] fondre raisonnablement de sucre candi, & en passer sur le revers du dessein.

— *Idem.*

1°. La colle de poisson employée comme l'enseigne l'Auteur du voyage d'une François en Italie.

2°. Jetter de la poussiere de gomme très-fine sur le dessin, & pour la faire fondre, conduire adroitement la buée ou vapeur de l'eau chaude dessus, la gomme se fondra, & le pastel sera fixé; on pourra ensuite vernir le tableau.

John RUSSELL (1745–1806)

[The full text of the *Elements of painting with crayons* is available online; the extract below comprises Sects. III, V and VI of the first, 1772 edition with amendments from second, 1777 edition marked. This part of the 2nd edition was reprinted almost exactly, but without acknowledgement, in the anonymous *The artist's assistant: or school of science*, Birmingham, 1801, pp. 116–36, as well as in the entry for "Crayon" in the *Encyclopaedia Britannica*, 1791, V, pp. 516f. A presumably pirated edition was printed in Dublin in 1773, with the addition of directions for painting in water colours, on glass, miniature and print-making, taken from popular manuals such as Barrow's *Dictionarium polygraphicum*.]

Elements of painting with crayons, 1772
[with some additions to the second edition, 1777]

[p. 18] SECTION III.

Of the application of the Crayons, with some previous dispositions.

Whether the Painter works with Oil-colours, Water-colours, or *Crayons*, the grand object of his pursuit is still the same: a just imitation of nature. But each species has its peculiar rules and methods.–Painting with *Crayons* requires, in many respects, a treatment different from Painting in Oil-colours; because all Colours used dry are, in their nature, of a much warmer complection than when wet with Oils, &c.[12] For this reason, in order to produce a rich Picture, a much greater portion of what Painters term Cooling Teints must be applied in *Crayon Painting*, than would be judicious to use in Oils. Without any danger of a mistake, it is to be supposed, the not being acquainted with this Observation is one great cause why so many Oil-Painters have no better success when they attempt *Crayon Painting*. On the contrary, *Crayon Painters* being so much used to those Teints, which are of a cold nature when used wet, are apt to introduce them too much when they paint with Oils, which is seldom productive of a good effect.

I shall now endeavour to give the Student some Directions towards the attainment of excellence in this Art. [p. 19]

The Student must provide himself with some strong blue paper, the thicker the better, if the grain is not too course and knotty, though it is almost impossible to get any intirely free from knots. The knots should be levelled with a penknife or razor, otherwise they will prove exceedingly troublesome. After this is done, the paper must be pasted very smooth on a linen cloth,[13] previously strained on a deal frame, the size according to the Artist's pleasure: On this the Picture is to be executed; but it is most eligible not to paste the paper on till the whole subject is first dead-coloured. The method of doing this is very easy, by laying the paper with the dead-colour on its face, upon a smooth board or table, when, by means of a brush, the backside of the paper must be covered with paste; the frame, with the strained cloth, must then be laid on the pasted side of the paper, after which turn the painted side uppermost, and lay a piece of clean paper upon it, to prevent smearing it; this being done, it may be stroked gently over with the hand, by which means all the air between the cloth and the paper will be forced out.

When the paste is perfectly dry, the Student may proceed with the Painting. The advantages arising from pasting the paper[14]

[12] Text added in the 2nd ed., 1777, replacing "&c.": "or any other binding fluid. Let this be proved by matter of fact:– Mr *Cotes* painted a portrait of Sir *William Chambers*, which is in Lord *Besborough*'s collection. An ingenious foreigner had discovered a method of fixing *Crayon Pictures*, so that they would not rub or receive an injury if any accident happened to the glass. The Society for the Encouragement of Arts had before offered a Premium to any one who should discover so valuable a secret, for which Premium he made application. Mr. *Cotes* being eminent in his Profession, was desired to lend a Picture for the trial, and give his judgment, which was made on this Portrait of Sir *William* [p. 19] *Chambers*. The *Crayons* he indeed so perfectly fixed as to resist any rub or brush without the least injury, which before would have entirely defaced or spoiled it: But the picture, which before had a particularly warm, brilliant, and agreeable effect, in comparison became cold and purple; and though in one sense the attempt succeeded to the designed intention of fixing the colours, yet the binding quality of whatever fluid was made use of in the process, changed the complexion of the colours, rendering the cold teints too predominant."

[13] Note added in 2nd ed.: That side of the paper should be pasted which has the strokes from the wires most evident, that the Painting may be on the smoothest side, otherwise the lines, which these wires have left in the paper will prove troublesome and look unpleasant.

[14] Some *Crayon Pictures* are painted on vellum; but the animal salts in the skin very often cause them to mildew. It must be confessed the vellum gives the Picture a soft effect; but its use cannot be recommended in our unfavourable climate. Others make use of smalt grounds; *Le Tour*, lately a Painter of note in *Paris*, often used them with great success. The method to prepare them is to brush over the paper with gum water, which directly strew with smalt moderately fine, the superfluous part of which should be swept off, with a painter's brush, when the gum water is perfectly dry. On this the picture is to be painted; but we have paper now in England to be procured of so excellent a texture, as to render this preparation perhaps unnecessary. It may be doing the young practitioner a pleasure to inform him, that Mr. *Bishop,* Stationer, in *Newport-street, Long Acre,* has made it his business to provide himself with paper made on purpose for *Crayon-Painting, Drawing,* &c. where the Student may be supplied with the best sort of paper for his purpose.

in the frame according to this method, after the Picture is begun, are very great, as the *Crayons* will adhere much better than any other way, which will enable the Student to finish the Picture with a firmer body of [p. 20] colour, and greater lustre. The late Mr. *Cotes* found out this method by accident, and esteemed it a valuable acquisition: And, I remember, on a particular occasion, he removed a fine *Crayon Picture* of *Rosalba*'s,[15] and placed it on another strained cloth, without the least injury, by soaking the canvas with a wet sponge, till the paste between the cloth and paper was sufficiently wet to admit of separation.

When Painters want to make a very correct copy of a Picture, they generally make use of Tiffany or black Gauze, strained tight on a frame, which they lay flat on the subject to be imitated, and with a piece of sketching chalk, trace all the Out-lines on the Tiffany. They then lay the Canvas to be painted on, flat upon the floor, placing the Tiffany with the chalked lines upon it, and with an Handkerchief brush the whole over; this presents the exact Out-lines of the Picture on the Canvas. The *Crayon Painter* may also make use of this method, when the Subject of his imitation is in Oils, but in copying a *Crayon Picture*, he must have recourse to the following method, on account of the Glass.

The Picture being placed upon the Easel, let the Outlines be drawn on the Glass with a small Camel's Hair Pencil dipped in Lake, ground thin with Oils, which must be done with great exactness: After this is accomplished, take a Sheet of Paper of the same size and place it on the [p. 21] Glass, stroking over all the lines with the hand, by which means the colour will adhere to the paper, which must be pierced with pin-holes pretty close to each other. The paper intended to be used for the painting must next be laid upon a table, and the pierced paper placed upon it; then with some fine-pounded Charcoal, tied up in a piece of lawn, rub over the pierced lines, which will give an exact Out-line; but great care must be taken not to brush this off till the whole is drawn over with sketching Chalk, which is a composition made of Whiting and Tobacco-pipe Clay, rolled like the *Crayons*, and pointed at each end.

When the Student paints immediately from the life, it will be most prudent to make a correct Drawing of the Outlines on another paper, the size of the Picture he is going to paint, which he may trace by the preceding method, because erroneous strokes of the sketching Chalk (which are not to be avoided without great expertness) will prevent the *Crayons* from adhering to the paper, owing to a certain greasy quality in the composition.

The Student will find the sitting posture, with the box of *Crayons* in his lap, the most convenient method for him to paint. The part of the Picture he is immediately painting should be rather below his face, for, if it is placed too high, the arm will be fatigued. Let the windows of the room where he paints be darkened, at least to the height of six [p. 22] feet from the ground, as before directed, and the subject to be painted should be situated in such a manner, that the light may fall with every advantage on the face, avoiding too much shadow, which seldom has a good effect in Portrait Painting, especially if the face he paints from has any degree of delicacy.

Before he begins to paint, let him be attentive to his subject, and appropriate the action or attitude proper to the age of the subject: If a Child, let it be childish; if a young Lady, express more vivacity than in the majestic beauty of a middle-aged Woman, who, also, should not be expressed with the same gravity as a person far advanced in years. Let the embellishments of the Picture, and introduction of Birds, Animals, &c. be regulated by the rules of propriety and consistency.

The features of the face being correctly drawn with chalks, let the Student take a *Crayon* of pure Carmine, and carefully draw the Nostril and Edge of the Nose, next the shadow, then, with the faintest Carmine Teint, lay in the highest light upon the Nose and Forehead, which must be executed broad. He is then to proceed gradually with the second Teint, and the succeeding ones, till he arrives at the Shadows, which must be covered brilliant, enriched with much Lake, Carmine, and deep Green. This method will, at first, offensively strike the eye, from its crude [p. 23] appearance, but, in the finishing, it will be a good foundation to produce a pleasing effect, colours being much more easily sullied when too bright, than when the first colouring is dull, to raise the Picture into a brilliant state. The several pearly Teints discernable in fine complections must be imitated with blue Verditer and white, which answers to the Ultramarine Teints used in Oils. But if the parts of the face where these Teints appear are in shadow, the *Crayons* composed of black and white must be substituted in their place.

Though all the face when first coloured should be laid in as brilliant as possible, yet each part should be kept in its proper tone, by which means the rotundity of the face will be preserved.

Let the Student be careful when he begins the Eyes to draw them with a *Crayon* inclined to the Carmine Teint, of whatever colour the Iris's are of; he must lay them in brilliant, and at first, not loaded with colour, but executed lightly: No notice is to be taken of the Pupil yet. The Student must let the light of the Eye incline very much to the blue cast, cautiously avoiding a staring, white appearance, (which, when once introduced, is seldom overcome) preserving a broad shadow thrown on its upper part, by the Eye-lash. A black and heavy Teint is also to be avoided in the Eye-brows; it is therefore, best to execute them like [p. 24] a broad, glowing shadow at first, on which, in the finishing, the hairs of the brow are to be painted, by which method of proceeding, the former Teints will shew themselves through, and produce the most pleasing effect.

The Student should begin the Lips with pure Carmine and Lake, and in the shadow use some Carmine and Black; the strong Vermillion Teints should be laid on afterwards. He must beware of executing them with stiff, harsh lines, gently intermixing each with the neighbouring colours, making the shadow beneath broad, and enriched with brilliant Crayons. He must form the corner of the mouth with Carmine, Brown Oker, and Greens, variously intermixed. If the Hair is dark, he should preserve much of the Lake and deep Carmine Teints therein; this may be easily overpowered by the warmer Hair Teints, which, as observed in painting the Eye-brows, will produce a richer effect when the Picture is finished; on the contrary, if this method is unknown or neglected, a poverty of colouring will be discernable.

After the Student has covered over, or as Artists term it, has dead-coloured the Head, he is to sweeten the whole together, by rubbing it over with his finger, beginning at the strongest light upon the Forehead, pasting his finger very lightly, and uniting it with the next Teint, which he must continue till the whole is sweetened together, often [p. 25] wiping his finger on a towel to prevent the colours being sullied. He must be cautious not to smooth or sweeten his Picture too often, because it will give rise to a thin and scanty effect, and have more the appearance of a Drawing than a solid Painting, as nothing but a body of rich colours can constitute a rich effect. To avoid this, (as the Student finds it necessary to sweeten with the Finger) he must continually replenish the Picture with more *Crayon*.

[15] The head of *Calista*, in the collection of Dr. *Chauncy*.

When the Head is brought to some degree of forwardness, let the Back-ground be laid in, which must be treated in a different manner, covering it as thin as possible, and rubbing it into the paper with a Leather-stump. Near the Face the paper should be almost free from colour, for this will do great service to the Head, and by its thinness, give both a soft and solid appearance. In the Back-ground also, no *Crayon* that has Whiting in its composition should be used, but chiefly such as are the most brilliant and the least adulterated. The ground being painted thin next the Hair, will give the Student an opportunity of painting the edges of the Hair over in a light and free manner when he gives the finishing touches.

The Student having proceeded thus far, the Face, Hair, and Back-ground being entirely covered, he must carefully view the whole at some distance, remarking in what respect it is out of keeping, that is, what parts are too light, and [p. 26] what too dark, being particularly attentive to the white or chalky appearances, which must be subdued with Lake and Carmine. The above method being properly put into execution will produce the appearance of a Painting principally composed of three colours, viz. Carmine, Black, and White, which is the best preparation a Painter can make for the producing a fine *Crayon Picture*.

The next step, is to compleat the Back-ground and the Hair, as the dust, in painting these, will fall on the Face, and would much injure it if that was compleated first. From thence proceed to the Forehead, finishing downward till the whole Picture is compleated.

In painting over the Forehead the last time, begin the highest light with the most faint Vermillion Teint, in the same place where the faint Carmine was first laid, keeping it broad in the same manner. In the next shade succeeding the lightest, the Student must work in some light blue Teints, composed of Verditer and White, intermixing with them some of the deeper Vermillion Teints, sweetening them together with great caution,[16] insensibly melting them into one another, increasing the proportion of each colour as his judgement shall direct. Some brilliant Yellows may also be used, but sparingly, and towards the roots of the Hair, strong [p. 27] Verditer Teints, intermixed with Greens, will be of singular service. Cooling *Crayons*, composed of black and white, should succeed these, and melt into the Hair. Beneath the Eyes, the sweet, pearly Teints are to be preserved, composed of Verditer and White, and under the Nose, and on the Temples, the same may be used; beneath the Lips, Teints of this kind also are proper, mixing them with the light Greens and some Vermillion.

In finishing the Cheeks, let the pure Lake clear them from any dust contracted from the other *Crayons*; then, with the Lake may be intermixed the bright Vermillion; and last of all, (if the subject should require it) a few touches of the orange-coloured *Crayon*, but with extreme caution; after this, sweeten that part with the finger as little as possible, for fear of producing a heavy, disagreeable effect on the Cheeks: As the beauty of a *Crayon Picture* consists in one colour shewing itself through, or rather between another; this the Student cannot too often remark, it being the only method of imitating beautiful complections.

The Eye is the most difficult feature to execute in Crayons, as every part must be expressed with the utmost nicety, to appear finished; at the same that the Painter must preserve its breadth and solidity while he is particularizing the parts. To accomplish this, it will be a good general rule for the Student to use his *Crayon* in sweetening [p. 28] as much, and his finger as little as possible. When he wants a point to touch a small part with, he may break off a little of his *Crayon* against the box, which will produce a corner fit to work with in the minutest parts. If the Eyelashes are dark, he must use some of the Carmine and brown Oker, and the *Crayon* of Carmine and Black; and with these he may also touch the Iris of the Eye (if brown or hazel), making a broad shadow, caused by the Eye-lash. Red Teints of Vermillion, Carmine, and Lake, will execute the corners of the Eye properly, but if the Eye-lids are too red, they will have a disagreeable, sore appearance. The Pupil of the Eye must be made of pure Lamp-black; between this and the lower part of the Iris, the light will catch very strong, but it must not be made too sudden, but be gently diffused round the Pupil till it is lost in shade. When the Eye-balls are sufficiently prepared, the shining speck must be made with a pure white Crayon, which should be first broken to a point, and then laid on firm, but as it is possible they may be defective in neatness, they should be corrected with a pin, taking off the redundant parts, by which means they may be formed as neat as can be required.

The difficulty, with respect to the Nose, is to preserve the lines properly determined, and at the same time so artfully blended into the Cheek, as to express it's projection, and yet no real line to be perceptible upon a close [p. 29] examination; in some circumstances it should be quite blended with the cheek, which appears behind it, and determined entirely with a slight touch of red chalk. The shadow caused by the Nose is generally the darkest in the whole Face, partaking of no reflection from it's surrounding parts. Carmine and brown Oker, Carmine and Black, and such brilliant *Crayons* will compose it best.

The Student having before prepared the Lips with the strongest Lake and Carmine, &c. must, with these colours, make them compleatly correct, and, when finishing, introduce the strong Vermillions, but with great caution, as they are extremely predominant. This, if properly touched, will give the lips an appearance equal, if not superior, to those executed in Oils, notwithstanding the seeming superiority the latter has, by means of Glazing,[17] of which the former is intirely destitute.

When the Student paints the Neck, he should avoid expressing the Muscles too strong in the stem, nor should the Bones appear too evident on the chest, as both have an unpleasing effect, denoting a violent agitation of the body, a circumstance seldom necessary to express in Portrait Painting. [p. 30]

The most necessary part to be expressed, and which should ever be observed, (even in the most delicate subjects) is a strong marking just above the place where the Collar Bones unite, and if the Head is much thrown over the Shoulders, some notice should be taken of the large Muscle that rises from behind the Ear, and is inserted into the Pit between the Collar Bones. All inferior Muscles should be, in general, quite avoided. The Student will find this caution necessary, as most subjects, especially thin persons, have the Muscles of the Neck much more evident than would be judicious to imitate. As few Necks are too long, it may be necessary to give some addition to the stem, a fault on the other side being quite unpardonable, nothing being more ungraceful than a short Neck. In colouring the Neck, let the Student preserve the stem of a pearly hue, and the light not so strong as on the chest. If any part of the Breast appears, its transparency must also be expressed by pearly Teints, but the upper part of the chest should be coloured with beautiful Vermillions delicately blended with the other. [p. 31]

SECTION IV

Of drapery.

[16] This direction is for the finest complections, but the Student must vary his colouring according to his subject.

[17] The method with which Painters in Oils express transparency in the Lips is, by painting them first; with light Vermillion Teints, and, when dry, touching them over with pure Lake.

Painting the Drapery is commonly thought to be a very inferior branch of the Art; this is, most certainly, a mistake. A very great Painter being asked what part of the Picture he thought most difficult to execute? answered, *the Drapery*. Whether we allow this to be absolutely true, or not, we may venture to affirm, that, it is a very difficult part to execute with Taste; merely to give the effect of Silk, Sattin, or Cloth, &c. is not the point; this, the servile Copyist, by the mere dint of labour, may effect, and may even deceive the vulgar eye, so that the imitation may be taken for reality; but to make the folds give grace and dignity to the figure, to cloath it uninfluenced by prejudice, fashion, or caprice, so as to bear the test of ages, requires the fullest exertion of true genius, and the study of a man's life: but it is not my design to say much on this copious subject, therefore I shall dismiss it with a few observations concerning the colouring and execution.

Dark blue, purple, black, pink, and all kind of red Draperies also, should be first tinged with Carmine, which will render the colours much more brilliant than any other [p. 32] method; over this should be laid on the paper, the middle Teint, (a medium between the light and dark Teints, of which the Drapery is to be painted) except the dark masses of shadow, which should be laid on at first as deep as possible; these, sweetened with the Finger, being destitute of the smaller folds, will exhibit a masterly breadth, which the lesser folds, when added, ought by no means to destroy. With the light and dark Teints, the smaller parts are next to be made with freedom, executing, as much with the *Crayon* and as little with the Finger as possible, in each fold touching the last stroke with the *Crayon*, which stroke the Finger must never touch. In the case of reflections, the simple touch of the *Crayon* will be too harsh, therefore, fingering will be necessary afterwards, as reflected lights are always more gentle than those which are direct. With respect to reflections in general, they must always partake of the same colour as the object reflecting, but in the case of single figures, it may be useful to make some particular observations.

In a blue Drapery, let the reflections be of a greenish cast; in green Draperies, make them of a yellow teint; in yellow, of an orange; in orange, reflect a reddish cast; in all reds, something of their own nature, but inclined to the yellow: Black should have a reddish reflection; the reflection of a reddish Teint will also present purples to the best advantage. [p. 33]

Of whatever colour the Drapery is, the reflection on the Face must partake thereof, otherwise the Picture, like Paintings on Glass, will have but a gaudy effect.

Linen, Lace, Fur, &c. should be touched spiritedly with the *Crayon*, fingering very little, except the latter; and the last touches, even of this, like all other parts, should be executed by the *Crayon*, without sweetening with the Finger.

I have contented myself with treating on the first principles only, because many judicious Writers on the subject of Painting (whose Works, notwithstanding, merit the highest attention) have not been so explicit on this head as seems to be necessary. The methods I have recommended, have been practised by the most celebrated *Crayon Painters*, whose Works have been held in public estimation; but the knowledge of, and ability to execute each separate part with brilliancy and truth, will be found very insufficient to constitute a compleat Painter, without his judgement enables him to unite them with each other, by correctness of drawing, propriety of light and shadow, and harmony of colouring. In order to accomplish this, the Student should carefully avoid finishing one part in particular, till he has properly considered the connection it is to have with the rest. The neglect of this is the principal reason why the Performances of indifferent Painters are so destitute of what [p. 34] is termed Breadth, so conspicuously beautiful in the Works of great Masters. It must be granted, that this observation relates more particularly to large compositions, where a diversity of figures requires such a judicious disposition, that each may assist in the combination of a kind of universal harmony; yet, even in Portrait Painting, the Student should be particularly attentive to observe this idea of Breadth, if he is desirous of acquiring that importance and dignity which constitutes excellence in Painting. [p. 35]

SECTION V.

Of the materials.

The perfection of the *Crayons* consists, in a great measure, in their softness, for it is impossible to execute a brilliant Picture with them if they are otherwise, on which account great care should be observed in the preparing them, to prevent their being hard.—In all compositions, Flake-white, and White-lead should be wholly rejected, because the slightest touch with either of these will unavoidably turn black.

The usual objection to *Crayon Paintings* is, that they are subject to change, but whenever this happens, it is intirely owing to an injudicious use of the above-mentioned whites, which will stand only in Oils. To obviate the bad effects arising from the use of such Crayons, let the Student make use of common Whiting prepared in the following manner:

Take a large vessel of water, put the Whiting into it, and mix them well together; let this stand about half a minute, then pour off the top into another vessel, and throw the gritty sediment away; let what is prepared rest about a [p. 36] minute, and then pour it off as before, which will purify the Whiting and render it free from all dirt and grittiness.— When this is done, let the Whiting settle, and then pour the water from it; after which, lay it on the Chalk to dry, and keep it for use, either for white *Crayons*, or the purpose of preparing Teints with other colours, for with this, all other Teints may be safely prepared. If the Student chuses to make *Crayons* of the Whiting immediately after it is washed, it is not necessary to dry it on the Chalk, for it may be mixed instantly with any other colour, which will save considerable trouble. All Colours of a heavy, or gritty nature, especially blue Verditer, must be purified by washing after this method.

The Student must be provided with a large, flexible Pallet-knife, a large Stone and Muller to levigate the Colours, two or three large Pieces of Chalk to absorb the moisture from the Colours after they are levigated, a Piece of flat Glass to prevent the moisture from being absorbed too much, till the Colours are rolled into form, and Vessels for Water, Spirits, &c. as necessity and convenience shall direct. [p. 37]

REDS

Carmine and lake.

It is rather difficult to procure either good Carmine or good Lake. Good Carmine is inclined to the Vermillion Teint, and good Lake to the Carmine Teint. The Carmine *Crayons* are prepared in the following manner.

As their texture is inclinable to Hardness, instead of grinding and rolling them, take a sufficient quantity of Carmine, lay it upon the Grinding-stone, mix it with a levigating Knife with Spirits of Wine, till it becomes smooth and even. The Chalk-stone being ready, lay the Colour upon it to absorb the Spirit, but be careful that it is laid on in a proper shape for Painting. If it is levigated too thin, the *Crayons* will be too flat, and if too thick, it will occasion a waste of colour, by their adhering to the Pallet-knife; but practise will render the proper degree of consistency familiar.

The simple Colour being prepared, the next step is to compose the different Teints by a mixture with Whiting; the proportion to be observed consisting of twenty gradations to one, which may be clearly understood by the following

directions. Take some of the simple Colour, and [p. 38] levigate it with Spirits of Wine, adding about one part of washed Whiting to three parts of Carmine, of which, when properly incorporated, make two parcels. The next gradation should be composed of equal quantities of Carmine and Whiting, of which four *Crayons* may be made. The third composition should have one fourth Carmine, and three fourths Whiting, of this make six *Crayons*, which will be a good proportion with the rest. The last Teint should be made of Whiting, very faintly tinged with Carmine, of which make about eight *Crayons*, which will compleat the abovementioned proportion. As these compound Teints are levigated, they are to be laid immediately upon the Chalk that the moisture may be absorbed to the proper degree of dryness for forming into *Crayons*, which may be known by its losing the greater part of its adhesive quality when taken into the hand: If the consistency is found to be right, it may be then laid upon the Glass, which having no pores will prevent the moisture from becoming too dry before it is convenient to form it into *Crayons*, otherwise the *Crayons* would be full of cracks and very brittle, which will be a great inconvenience when they are used in Painting.

LAKE

Is a Colour very apt to be hard, to prevent which the Student must observe the following particulars: [p. 39]

Take about half the quantity of Lake intended for the *Crayons*, and grind it very fine with Spirits of Wine; let it dry, and then pulverize it, which is easily done if the Lake is good; then take the other half, and grind it with Spirits, after which mix it with the pulverized Lake, and lay it out directly in *Crayons* on the Chalk. This Colour will not bear rolling. The simple Colour being thus prepared, proceed with the compound *Crayons* as directed before, and in the same degrees of gradation as the Carmine Teints.

VERMILLION

The best is inclined to the Carmine Teint. Nothing is required to prepare this Colour more than to mix it on the Stone with soft Water or Spirits, after which it may be rolled into *Crayons*. The different Teints are produced by a mixture of the simple colour with Whiting, according to the proportions already given.

BLUES.

PRUSSIAN BLUE

Is a Colour very apt to bind, and is rendered soft with more difficulty than Carmine and Lake. The same method of preparation is to be followed with this as directed with [p. 40] respect to Lake, only it is necessary to grind a larger quantity of the pure Colour, as it is chiefly used for painting Draperies. The different Teints may be made according to necessity, or the fancy of the Painter.

BLUE VERDITER

Is a Colour naturally gritty, and therefore it is necessary to wash it well. Its particles are so coarse as to require some binding matter to unite them, otherwise the *Crayons* will never adhere together. To accomplish this, take a quantity sufficient to form two or three *Crayons*, to which add a piece of slacked Plaister of *Paris* about the size of a pea; mix these well together, and form the *Crayons* upon the Chalk. This Blue is extremely brilliant, and will be of great use in heightening Draperies, &c. The Teints must be formed with Whiting as directed in the former instances, and are highly serviceable for painting flesh, to produce those pearly Teints so beautiful in *Crayon Pictures*. It is not necessary to mix the compounds with spirits, as clear water will be sufficient.

GREENS.

Brilliant Greens are produced with great difficulty. In *Switzerland*, they have a method of making them, far superior to ours.[18] We usually take yellow Oker, and after grinding it with spirits, mix it with the powder of Prussian blue, then temper it with a knife, and lay the *Crayons* on the Chalk, without rolling them. Instead of this, some use King's yellow mixed with Prussian blue, and others, brown Oker and Prussian blue. The *Crayons* made of the two last may be rolled. Various Teints may be produced by these colours, according to fancy or necessity; some to partake more of the blue, and others of the yellow.

YELLOWS.

KING'S-YELLOW

Is the most useful and the most brilliant, levigated with Spirits of Wine, and compose the different Teints as before directed. Yellow Oker and Naples yellow ground with spirits will make useful *Crayons*. [p. 42]

ORANGE

Is produced with King's-yellow and Vermillion ground together with spirits, and the Teints formed as in other cases, but no great quantity of them is required.

BROWNS.

CULLENS-EARTH

Is a fine dark brown. After six or eight of the simple *Crayons* are prepared, several rich compound Teints may be produced from it, by a mixture with Carmine, in various degrees. Black, Carmine, and this colour, mixed together, make useful Teints for painting Hair; several gradations may be produced from each of these by a mixture with Whiting. Roman, or brown Oker is an excellent colour, either simple or compounded with Carmine. Whiting tinged, in several degrees, with either of these, will prove very serviceable in painting.

UMBER

May be treated in just the same manner, only it is necessary to levigate it with Spirits of Wine. [p. 43]

PURPLES

Prussian blue ground with spirits, and mixed with pulverized Lake, will produce a good purple. Carmine thus mixed with Prussian blue will produce a purple something different from the former. Various Teints may be made from either of these compounds by a mixture with Whiting.

BLACK.

LAMP-BLACK

Is the only black that can be used with safety, as all others are subject to mildew; but as good Lamp-black is very scarce, the Student will, perhaps, find it most expedient to make it himself, the process of which is as follows:

Provide a tin cone, fix it over a lamp at such a height that the flame may just reach the cone for the soot to gather within it. When a sufficient quantity is collected, take it out, and burn all the grease from it in a crucible. It must then be ground with spirits and laid on the chalk to absorb the moisture. Various grey Teints may be formed from this by a mixture with Whiting, as mentioned in former instances. [p. 44]

Vermillion mixed with Carmine.–This is a composition of great use, and Teints made from this with Whiting will be found to be very serviceable.

Carmine and black is another good compound, of which five or fix gradations should be made, some partaking more of the

[18] Mr. *Bonhote*, in *Hayse's Court, Soho*, is the original Importer of these *Crayons* from *Lausanne*, in Switzerland; the Student may find it very useful to supply deficiencies of this nature with them, as the ingredients which compose these brilliant *Crayons* are not to be met with in *England*.

black, and others having the Carmine most predominant, besides several Teints by a mixture with Whiting.

Vermillion and black is also a very useful compound, from which several different Teints should be made.

Prussian blue and black is another good compound, and will be found of singular service in painting Draperies.

It is impossible to lay down rules for the forming every Teint necessary in composing a set of Crayons, there being many accidental compositions, entirely dependant on fancy and opinion.–The Student should make it a rule to save the leavings of his colours, for of these he may form various Teints, which will occasionally be useful. [p. 45]

SECTION VI

Of Rolling the Crayons, and disposing them for Painting.

The different compositions of colours must be cut into a proper magnitude, after they are prepared, in order to be rolled into Pastils for the convenience of using them. Each *Crayon* should be formed in the left hand with the ball of the right, first formed cylindrically, and then tapered at each end.–If the composition is too dry, dip the Finger in water, if too wet the composition must be laid upon the Chalk, again to absorb more of the moisture. The *Crayons* should be rolled as quick as possible; and when finished, must be laid upon the Chalk again, to absorb all remaining moisture. After the gradation of Teints from one colour are formed, the stone should be well scraped and cleansed with water before it is used for another colour.

When the set of *Crayons* is compleated according to the rules prescribed, they should be arranged in classes for the convenience of painting with them.–Some thin drawers, divided into a number of partitions is the most covenient method of disposing them properly. The *Crayons* should be deposited according to the several gradations of light. The bottom of the partitions must be covered with bran, as a [p. 46] bed for the colours, because it not only preserves them clean, but prevents their breaking.

The box made use of when the Student paints, should be about a foot square, with nine partitions. In the upper corner, on the left hand, (supposing the box to be in the lap when he paints) let him place the black and grey *Crayons*, those being the most seldom used; in the second partition, the blues; in the third, the greens and browns; in the first partition on the left hand of the second row, the Carmines, Lakes, Vermillions, and all deep reds; the yellows and orange in the middle, and the pearly Teints next; and as these last are of a very delicate nature, they must be kept very clean, that the gradations of colour may be easily distinguished: In the lowest row, let the first partition contain a piece of fine linen rag to wipe the *Crayons* with while they are using; the second, all the pure Lake and Vermillion Teints; and the other partition may contain those Teints, which, from their complex nature, cannot be classed with any of the former.

John RUSSELL

[Below are Russell's 144 recipes for making pastels in an unpublished manuscript notebook in the V&A. The introductory notes are by Russell's son, the pastellist Rev. William Russell, and granddaughter, William's niece, Anne Maria, Mrs Cross. The numerous references throughout the recipes to "Nancy" are to annotations by Russell's daughter, the pastellist Ann Russell; some of these are dated 1799, indicating a *terminus ante quem* for most of the text. Written throughout in black ink, this is a transcription from the original (not all of which was deciphered accurately) making it impossible to distinguish Russell's entries from his daughter's. Some names of colours added in pencil beside the number headings are indicated here within {}. Some of the recipes have added penciled numbers differing by 1 from the inked ones which alone are shown below.]

Receipts for making crayons: as discovered by the late John Russell, Esqre, R.A., crayon painter to king George III

This book contains the most approved receipts for making crayons – as discovered & practiced by the late John Russell Esqre R.A. Crayon Painter to King
It states that one ingredient which, when introduced into the making of crayons gives them all their softeness & power – while the brilliancy of the colour is fully preserved.
The secret is Fresh Turpentine.

Signed William Russell
Son of the above
Rectory Shepperton

January 7th, 1862

The original recipes are written in shorthand by my grandfather John Russell R.A. & deciphered by my Brother Samuel Henry Russell, late Vicar of Charlbury Oxon – Byrom's Shorthand was used by the R.A.
The Introduction by my uncle William Russell, late Rector of Shepperton, was copied from the R.A.'s private shorthand manuscript book at present in the possession of Francis Henry Webb Esqre,

Anne Maria Cross
Mursley Rectory

August 28th, 1884

{*Yellow*}**1**

Take No 2, and mixt in spirit of wine as much whiteing. There may be 10 times as much whiteing mixt with No 3
water must not be used with this or the next: resin may be added if this is too soft.
Nancy uses no water here

{*Yellow*}**2**

King's yellow ground in spirit of wine with an equal quantity by weight of dutch pink with which 4 times as much whiting may be mixt in *spirit of wine*.
Nancy uses no water

{*Yellow*}**3**

King's yellow ground in common *spirits* of *wine* or gin with an equal weight of dutch pink
The dutch pink is of no other use but to make the crayon hold together. If the colour is wanted very soft, less dutch pink may be used. Water must not be used
By Nancy in spirit of wine

{*dirty yellow*}**4**

2 parts brown pink
One part yellow lake
Ground in turpentine, & when wanted extremely soft laid out directly: but it may be mixt up again with water & be very good but harder – for this is too soft like many others for most people but it is very fine
It is too hard mixt up with water – Nancy

{*yellowish dull*}**5**

Brown pink ground in turpentine fresh drawn & then mixt up with water
This is the same ground in turpentine & directly laid on
I prefer the first for my use: use moderate friction for the last in water
Ground in turpentine & mixt again in spirit of wine with very little or scarcely any friction
This is free but it is so coarse in its nature as not to adhere to the paper. Nancy. This colour should be ground very fine then was again powdered & mixt up with water & very light spirit with very little friction just to unite the water with the colour & no more. Nancy,
I rather prefer the last, with water. Grind the colour fine.

I have done with great success some crayons made with brown pink ground very fine in fresh turpentine & let dry upon the stone in a stove an hour (in July) mixt up in spirit of wine & also some with water: both did well

{*Brownish black*}**6**

*Un*burnt umber ground in turpentine with lamp black common sort – half as much lamp black by measure not by weight as of burnt umber. Take a tea spoon & measure 2 to 1, and add to the other. – excellent, Nancy.

This will be too soft for some purposes, therefore mix it up again with water or spirit of wine; but none that are wise will want it more hard for many purposes, but spirit of wine will make it very fine after it has been powdered. Try the burnt umber to match the teint.

Mixt up again in water, very little friction, very fine in its texture, spreads well but not quite so full as I could wish. If it is done ... it may be better, but it will do very well & free. Try it upon the paste & cup.

Some of both should be made.

1 part burnt umber
1 part unburnt umber

Ground in turpentine, dried & mixt up in water with little friction.

Very fine free & good. By Nancy

{*green – almost emerald*}**7**

30 or 40 times as much whiting as of No 9

Common spirit of wine may be used here rather than turpentine Nancy:

30 in spirit of wine

{*Green*}**8**

4 times whiting to No 9 by weight ground & mixt in turpentine No water here

This will be harder & better if one fifteenth part of its weight of resin be ground with it.

This must be in turpentine not spirit of wine

{*Green*}**9**

8 times yellow lake }
1 part antwerp blue }

ground in turpentine & laid out directly.

I have tried it mixt with spirit of wine but it was soft but probably the wind dried it too fast. It used hard.

Nancy. In fresh turpentine very fine – Nancy

{*blue green*}**10**

No 11 with an equal quantity of yellow lake by weight. It will be harder if 1/15th of its weight of resin be ground with it.

Ground in turpentine and laid out.

Let this be ground perfectly fine & it is very good. Nancy

{*dark green*}**11**

1 part deepest prussian blue
10 parts best brown pink

Ground in turpentine & laid out if wanted very soft. Nancy

Grind this very fine in turpentine & lay it out. Nancy

Grind it very fine in fresh turpentine, just let dry upon the stone & in about an hour mixt up without friction more than to unite the colour. In spirit of wines it does well. Do 1799

If the brown pink is not ground extremely fine, this crayon will be good for nothing. Nancy

{*black*}**12**

2 parts brown pink fresh ground in turpentine & dried & then mixt up in water with 1 part common lamp black with the knife upon the stone. A few drops of spirit of wine may be added to the water to make the colour unite with it.

It will be as well to have less lamp black the colour will be more bright & full deep enough. But it is soft & excellent.

This was by weight but it may be sufficient by measure like No 6 but this was well mixt up with the Knife.

This is a fine crayon when the brown pink has been ground extremely fine or else good for nothing. It must have good friction in the mixing with lamp black. Nancy

{*green*}**13**

4 parts yellow lake
1 part antwerp blue
10 whiting

water or common spirit is better than turpentine here

the colour ground in spirit of wine better than the turpentine. tried by Nancy

{*green*}**14**

4 parts yellow lake
1 part antwerp blue
4 whiting

this was united with turpentine & laid out. It will not do in water, but it will be proper to grind up with it one 15th part of its weight of resin. common spirit is best.

Try this again with water before I conclude there must be some mistake I think now the colour is much better when it is not too soft.

4 parts yellow lake
1 part antwerp blue
4 parts whiting Proved

Ground in turpentine & laid out by Nancy

{*green*}**15**

4 parts yellow lake
antwerp blue 1 part

ground in turpentine & laid out directly

very soft & good. Nothing but the smell will make us reject it but it will be better & harder if one 15th part of its weight of resin be ground up with it

tried by Nancy in tupentine. Nancy

{*green bluish duck*}**16**

yellow lake 6 parts }
deepest blue 1 part }

ground in fresh turpentine with one 15th part of its weight of resin

tried by Nancy

{*green very deep blue*}**17**

Deep blue 2 }
Brown pink 5 }
Yellow lake 2 }

In fresh turpentine dried upon the stone for 2 days and mixt up with water & moderate friction. If wanted softer mix it in a cup without friction

But it is better to grind in turpentine fresh drawn with one 15th part of the whole of resin & laid out directly in crayons. Nancy

Grind the brown pink extremely fine or it will not hold its colour as in this case.

{*17 darker*}**18**

Bryr's best brown pink 4
With 1 part deepest prussian blue

Ground in fresh turpentine

By Nancy in turpentine

The brown pink should be ground extremely fine, or it will not make a good tint, nor will its texture be good.

{*light green*}**19**

24 times as much whiting as No 21 mixt up in water. The colour is very fine but too light. 18 times whiting may do as well but this is not to be rejected. It is very good. The edges or riges were hard, but the crayon of an excellent texture when it was taken off the upper edge. Nancy

{*green*}**20**

One equal quantity of whiting with No 21 ground in turpentine but if too soft it may be mixt again in spirit of wine.

2 parts antwerp blue
Yellow lake 1 part
3 parts whiting

Ground in turpentine & laid out directly. Nancy

{*green to almost blue*}**21**

Antwerp blue 2 parts }
yellow lake 1 part }
ground in turpentine & laid out directly
the differnt method of mixing up
this may be too soft for some purposes but I prefer it: but of this more in future but ...for I have not tried

Antwerp blue 2 parts & yellow lake 1 part – ground in turpentine & laid out directly. This is a very good crayon but too soft for many uses, Nancy
When wanted harder, grind in spirit of wine.

{*green*}**22**

(this is too blue)
One part yellow lake }
2 brown pink }
2 lightest prussian blue }
2 second sort of prussian blue }
Ground in tupentine & laid out

22: Deep plue 1 part, yellow lake 2 parts – ground in turpentine
Ground in spirit of turpentine & laid out directly
This is the best to follow, the other is too blue
This is the best by Nancy

{*green*}**23**

Brown pink 1 part
Yellow lake 1 part
Deepest prussain blue 2 parts
in fresh turpentine
but I believe the colour will be more proper if an equal quantity of deepest prussian blue with brown pink is used, & no yellow lake. Nancy

{*blue black very dark*}**24**

Good brown pink 2 parts }
Deepest prussian blue 2 parts }
Common lamp black 1 part }
By weight
Ground in turpentine, mixed up again in water after being powdered very fine but it may be better with less black
This is too hard from some mistake. Nancy
Try the roll again. Nancy

{*light blue*}**25**

Grind antwerp blue & well wet with water: mix it up with *10 times* as much whiting & make into crayons. It must be by measure or else 20 times as much whiting
This was made with water & better than spirit unless wanted softer, but question if the colour should be applied to flesh. Nancy

{*darker blue*}**26**

Grind in water antwerp blue 1 part, whiting 2 parts & make into crayons, by measure: if by weight 4 parts whiting to one of blue. This was ground in water. Nancy

{*blue still darker*}**27**

Grind antwerp blue in water & make it into crayons
Spirit may be used if it is required. Nancy

{*blue still deeper*}**28**

Grind in fresh turpentine a little yellow lake & then mix with it well wet 14 times as much of the lightest prussian blue & grind them together, & lay out directly upon the chalk in crayons by measure not by weight.
The way I measure is I take a certain quantity of prussian blue, & divide it with the knife into 14 parts & then take as much yellow lake by measure or bulk.
Brown pink instead of yellow lake will do better here if it be ground very fine before it is mixed with the blue. Nancy

{*blue very deep*}**29**

Take the second sort prussian blue 1 part
Best brown pink 2 parts
NB ground in fresh turpentine & laid out directly
Nancy
Mind the turpentine is fresh

{*blue very dark*}**30**

3 parts deepest prussian blue }
2 parts burnt umber }
1 King's yellow }
Grind in turpentine, lay out in crayons directly or it may be powdered, & mixt up in water. Nancy

{*Prussian blue light*}**31**

Grind 1 part lightest prussian blue & mix it with 20 times as much fine whiting. It may be ground in water or spirit of wine but water will do.
I use some 40 times whiting to one part blue. This is of great use in flesh.

32

Grind in spirit of wine some of the lightest sort of prussian blue & well wet mix it with 4 times as much fine whiting in spirit of wine. The colour must be first weighed.

33

Grind in turpentine the lightest sort of prussian blue & make it into crayons: as it may be again powdered, mix up with water or spirit as experience will direct.

34

Grind an equal quantity of the lightest & second sort of prussian blue in spirit of turpentine, make it directly up or if it is liked better mix it up with water or spirit as experience shall direct – either will do.
Second sort of prussian blue ground in turpentine, dried & mixt up again with spirit & water & common friction. Perfect by Nancy. This is better than the former.

35

The second sort of prussian blue ground in fresh turpentine & again powdered or made up directly as it is best preferred soft or hard. The powder may be mixt up again in water or spirit – both are good – but either does, which the desires of the person require

Darkened prussian blue ground in fresh turpentine, dried, & mixed up again with water & spirit. Common friction.
By Nancy: perfectly good.
This is better in the glass than the first.

{*all gradually darker shades*}**36**

Grind in turpentine the deepest prussian blue with one fourth part of common lamp black but the best lamp black of my own makes it much better. If it should be too soft from the turpentine mix it up again in water or spirit of wine.

Made by Nancy very fine first ground in turpentine mixt with spirit & water the measure as before the more hard it is wanted the more friction shd be used. Nancy

{*neutral tint very light*}**37**

¼ oz of blood lake
½ oz of lightest prussian blue
& a pound of whiting
This is made in a large quantity because it is the best colour to painted powdered hair, & much is wanted for linen &c.
Hair powdered with this.

1 part blood lake, 2 parts lightest prussian blue
64 parts whiting
Ground in water & spirit

Whiting & No. 30 united which is the right tint
Perhaps 60 parts whiting. Nancy

{*neutral tint darker*}**38**

Wood lake 1 part
Lightest prussian (blue) 2 parts

Whiting 4 parts
Ground in water with a little spirit of wine: turpentine will make it too soft.
This is a very fine crayon. Nancy

{*dark blue* }**39**

Blood lake in turpentine by weight
Lightest prussian blue 2 parts
Ground in spirit & made up directly, or powdered again & mixt with water or spirit of wine

Properly lake ground in turpentine with twice as much lightest prussian blue. Too soft & brittle in turpentine

The same powdered & mixt again with water. This does perfectly without [texture]. Nancy 99

40

Grind an equal quantity of the second sort of prussian blue with blood or purple lake in turpentine & make up directly in all cases let the spirit of turpentine be fresh & bought at a good shop.
[This is very soft – but too soft]. Any lake will do if the tint is attended to & proportioned equally. Dry a little upon paper but this may be made with water & best for some purposes.

The above purple lake & blue ground in turpentine, dried & again mixt up with water & a little spirit of wine the use of which is only to make the water unite with the colour. This is perfect in texture. Good. This will bear good friction – it is rather too soft than too hard.

{*dark blue*}**41**

2 parts darkest prussian blue
1 part purple or blood lake
Ground in turpentine & laid out directly & again made up with water & spirit of wine
Blue coat
Very soft probably too soft from grinding in turpentine & laid out but it is very fine & ? Nancy

Powdered after the turpentine, mixt up in spirit of wine. Excellent – just the medium between soft & too hard. NB this was ground in fresh turpentine the day before.

The same powder mixt up with water by the knife with common friction just as fine as the other with spirit. Therefore grind the colours first in fresh turpentine let them dry & mix up the powder again with water
Perfect 1799 – Nancy
The last best. This will bear much friction

{*a deep black*}**42**

2 parts purple lake or blood lake }
1 part deepest blue }
1 part lamp black, best or common will }
do but the best will make the deepest }
crayon }
ground in turpentine & laid out directly, or again mixt up with water or spirit of wine.

This is made of the best black it does well first ground in turpentine very fresh then powdered & mixt up with water which I think preferable to spirit in this case. But this does for black almost as deep as pure lamp black 1799

The same 2 parts purple lake
1 part deepest prussian blue
1 part best lamp black
ground in fresh turpentine
which much more of the lake & blue were added, about as much again, these dried by heat. Make up again with a little spirit of wine & water mixt with it for the sale of uniting the water with the colour. It is very good, fine & soft.

The same ground in turpentine & that very fresh laid out in crayons directly. This is also very fine, at present I know not which to prefer. Nancy 1799
Where there is any doubt, the best way is to lay them out in crayons to dry upon the chalk & afterwards powder them if necessary. Mind the turpentine is fresh.

Ground in turpentine, dried, powdered, made up again with water a little spirit & much friction.
Excellent – rather too soft than hard. Nancy 1799

{*different shades of flesh lilac*}**43**

Still more whiting

Blood lake 2 parts
Antwerp blue 1 part
Whiting 80 parts ground in water & spirit
Ground in water & a little spirit & laid out directly

120 whiting 2 blood lake & 1 antwerp blue
Ground in spirit of wine with water & made up directly.
This is a very good crayon but it is rather too light for the glass. Nancy

{*darker shades of 43*}**44**

30 or 40 times as much whiting as of 45

Blood lake 2 parts
Antwerp blue 1 part
Whiting 20 parts by weight
This was ground up in spirit of wine & laid out directly
By Nancy
A very fine good free yet compact crayon

{*still deeper*}**45**

4 parts whiting 1 antwerp blue 2 blood lake
Ground in spirit of wine & laid out
This may be made more soft when it is wanted by first grinding in turpentine, or harder if ground in water.

{*still deeper*}**46**

Blood lake 2 parts
Antwerp blue 1 part
Grind in turpentine & lay it out

Blood lake 2 parts
Antwerp blue 1 part
Ground in fresh turpentine
Dried & mixt up again in water with a little spirit by common friction
This is a perfectly good soft crayon. Nancy

47

3 times blood lake
1 part second prussian blue
Ground in spirit & laid out.

48

4 times lake
1 second prussian blue
2 common lamp black

{*bright pink*}**49**

Blood lake half an ounce
& 10 ounces of whiting
20 & ...whiting in spirit of wine of in water

20 parts whiting by wieght to 1 part lake. Nancy

50

1 part blood lake
5 parts whiting
In spirit of wine or turpentine before p

Ground in spirit of wine. Nancy

51

blood lake one ounce
whiting half an ounce
ground up in turpentine & laid out but it must be very fresh turpentine. Nancy

52

Blood lake ground in very fresh turpentine & laid out into crayons.
The turpentine must be very fresh & good. Nancy

{*deep violet*}**53**

lake 5 parts
common lamp black 1 part
ground in very fresh turpentine
Nancy

54

ground in very fresh turpentine
blood lake 2 parts with common lamp black 1 part
make up into crayons – or powder againt & make up in spirit of wine
Nancy

{*bright pinks*}**55**

½ oz. of lake. Blood lake will do
½ oz. of vermilion chinese if I have it
Grind them in spirit of wine & add 8 ounces of fine whiting

If this is too soft grind them in common spirit of wine. This is the best way. Nancy

If still too soft for some purposes grind them in water – but then is not so good a colour quite.

56

grind lake, blood lake will do 1 oz. with chinese vermilion one ounce
grind them together in spirit of wine & then add 2 oz of fine whiting – make up into crayons

grind them in spirit of wine. Nancy

{*bright lake*}**57**

[?Good fresh] crimson mixt up with spirit of wine not too thin & laid out in crayons
No other crimson is so good. Nancy
Mind not too thin with the spirit

{*deep violet*}**58**

5 parts crimson mixt in spirit of wine with 1 part common lamp black
It is not needful to use the best crimson here the black will [?cover] it

Common crimson 8 parts with 1 part common lamp black mixt up in spirit of wine. Very fine & good in every sense. By Nancy
The last is the best
Dont mix it up too thin with the spirit

{*violet*}**59**

[...] crimson 2 parts
Common lamp black 1 part by weight
Make up in spirit of wine
Nancy

{*violet*}**60**

Crimson & black equal by weight
in spirit of wine
Nancy

{*vermilion*}**61**

Common vermilion with 6 times as much fine whiting
This will do with water for [...]

But some may be made softer by spirit and some crayons are made 12 times & some 24 times as much whiting as vermilion

Vermilion 1 part
Whiting 10 parts in water
Mix the vermilion well with a little of the whiting first – then a little more – after which add the large quantity. Nancy

{*vermilion*}**62**

1 part vermilion
2 parts whiting in water
No spirit to be used here

I have [...] for my own use to have [...]
half as much whiting as vermilion & some equal

Equal quantities of vermilion & whiting in water. Nancy
A little lake a sixteenth part by weight as of vermilion will make it more compact when it is required

{*vermilion*}**63**

Grind in water half an ounce of blood lake & mix with it 8 ounces of common vermilion & make it into crayons
This was made with purple lake 1 part 16 vermilion

{*crimson*}**64**

Not mix but grind remember when so mentioned
Grind in spirit of wine 3 parts of the true common ochre burnt well. It is weighed into it with 1 part of crimson (it is not to be the best sort) make into crayons directly. It is well to grind the ochre first
This is a valuable crayon, Nancy
Grind this very fine Nancy

Burnt terra sienna 2 parts
Purple lake 1 part ground very fine in turpentine dried powdered & mixt up again in water soon after it was ground this is quite as good I think as crimson & roman ochre
A valuable crayon when it is ground very fine & mixed up with little friction
Examine of the true sienna is good & well burnt

{*deep red*}**65**

Grind burnt umber in turpentine 2 parts: when dry & in powder mix well with it 1 part of crimson in spirit of wine. Grind the umber first mix the crayon again further

Very soft yet firm not brittle
as it may be too soft for some purposes grind the umber in spirit of wine & mix the crimson with it: but it is a fine crayon. Nancy

{*dark violet*}**66**

Common lake 2 parts }
Burnt umber 2 parts }
Common lamp black 1 part }
Grind together in turpentine

The umber in powder after turpentine & the lamp black mixed with purple lake ground in spirit without first drying. Very fine. Nancy

Should it ever be wanted softer mix well with powder after grinding first but this will hardly ever be necessary. Nancy

{*orange*}**67**

Best dutch pink ¼ oz.
Orange orpiment $^1/_3$ oz.
Fine whiting 1 oz.
Grind in spirit of wine
This is fine in its texture free & yet hard enough. The colour may be too strong but question.
This wil do pretty well. Nancy
Probably it may be improved on after

{*paler orange*}**68**

Fine orange orpiment 3 parts
Ground with one part dutch pink in spirit of wine.
This is very fine: if it were a little harder it might be better. Nancy
NB Examine before it is bought if the orange orpiment is in fine powder: it is apt to be very coarse

{*red orange*}**69**

If not deep enough add more burnt sienna
Burnt terra sienna ground in turpentine 1 part
4 parts fine orange orpiment
The orpiment must be fine

Burnt terra sienna & spanish ochre ground in turpentine & mixt up again in spirit of wine. This is a very fine crayon but spanish ochre is not always to be had.
This is burnt terra sienna & orange orpiment equal by wieght, ground in turpentine & laid out: very tine & good: I should wish it a little harder but very good

Burnt terra sienna & orange orpiment equal by weight ground in turpentine & laid out. Very soft – too much so for box of crayons but very fine for own use. Nancy

Dutch pink or as much ground in in turpentine makes it harder a little bit it furts the tint & it is not hard enough

{*indian red*}**70**

Burnt terra sienna ground in fresh turpentine, the powder put into water in a basin & then taken out with a spoon & laid upon the chalk. ground in fresh turpentine & laid out directly makes a very soft crayon for my own use but it is difficult to preserve it from powdering, but it is valuable to those who know how to use it, but wish it were a little more compact.

This is a little harder but a very fine good crayon, & for the box the best way of making it. The colour was ground in fresh turpentine & the next day dried & mixed in water with very little friction & made with very little mosture. This was afterwards ground in turpentine mixed again in spirit of wine & is very fine in its texture
This or the first I think best. Nancy
The last or the first

Ground in turpentine & mixt up without friction soon after it was dry – this turns out well – grind it very fine. Nancy

{*dull red*}**71**

2 parts burnt terra sienna
1 part coling {Cologne} earth
Ground in turpentine & laid out directly
Very fine, soft & good: but I wish it was a little harder

Terra sienna in powder 2 parts lamp black one part mixt together in water with much friction
Very soft & good – rather too soft. Nancy

{*blacks*}**62**

Coling {Cologne} earth ground in turpentine & when dry mixt up with spirit of wine. It is very fine but like the former a little too soft
Have mixt it up again in water with good friction it is not quite dry but it is the most excellent [...] extremely soft but it is so fine I hardly know how to find fault with it.
Burnt terra sienna with an equal quantity by measure of common lamp black ground in fresh turpentine dried the next day mixt up with common friction in water. Very good consistency yet excellent freeness. The particles indeed not so fine & smooth as the former but this must be preferred upon the whole.
Burnt terra sienna 1 part, common lamp black by measure 2 parts mixt in water
The terra sienna was before made into powder with turpentine. Very fine free & soft. A little harder would be better but it is very good. Nancy

Second box

{*Pinks to violets*}**73**

2 parts blood lake
one part vermilion
in turpentine or spirit of wine
& mix 28 parts of whiting

If the reds are ground in spirit of wine, the whiting may be mixed with water which is the best way. Nancy

74

Grind 2 oz. of blood lake with 1 oz. vermilion & unite 16 oz. of whiting with water
Should this be required softer, grind it well in turpentine. Nancy

75

½ oz. of blood lake
¼ oz. of vermilion
2 oz. whiting
Grind it well in turpentine
If not wanted soft, in spirit of wine

In spirit of wine. Nancy

{*darker pinks*}**76**

Grind in turpentine 2 oz. blood lake with 1 oz. of vermilion & make into crayons but it may be mixt again in spirit of wine or water quite the softness required
NB the turpentine must be very fresh

{*violets*}**77**

½ oz. of vermilion
¾ oz. of blood lake
½ a quarter of an oz. common lamp black
Grind them in turpentine & make up directly
Let the turpentine be very fresh & good.

{*violets*}**78**

1 oz. of vermilion
1 oz blood lake
½ oz. lamp black
Grind in turpentine & mix directly
Nancy
This is a fine crayon but it should have more black but not much

{*pinks*}**79**

Blood lake 1 part
Vermilion 2 parts
Whiting 60 parts
Grind the reds in water together & then mix the whiting
Nancy

{*pinks*}**80**

One part blood lake
2 parts vermilion
30 parts whiting
This may be ground in spirit of wine or water if required soft or hard
Nancy

{*reddish*}**81**

Blood lake 1 part
Vermilion 2 parts
12 parts of whiting
This may be done in spirit of wine but water may be used quite the softness required
Nancy

{*Lake*}**82**

1 part blood lake
2 parts vermilion
3 parts whiting
Ground in spirit of wine

Nancy

{*bright lake*}**83**

1 part blood lake
2 parts vermilion
Ground in spirit of wine but soften if in turpentine directly
Nancy

{*dark violets*}**84**

2 parts common vermilion
4 parts blood lake
1 part common lamp black
Ground in turpentine & laid out directly
Nancy

{*earths*}**85**

1 part lamp black by weight
8 parts red ochre
48 whiting
Grind the black & red together in spirit of wine or a little with the water to make the black mix & then unite the whiting. No water

{*earths*}**86**

Lamp black ½ oz.
Red ochre 4 oz.
Whiting 12 oz.
Mix up the colours in spirit of wine & then add the whiting without water

{*earths*}**87**

1 part of lamp black
8 parts of red ochre
Mix the black up in spirit of win
Then add with the red ochre 12 parts whiting in water

{*earths*}**88**

Grind the red ochre 8 parts lamp black one part in water with a little spirit of wine to make it mix then add 6 parts of whiting in water

{*earths*}**89**

Red ochre 8 parts
Whiting one part
Lamp black one part
Grind in water the red & a little spirit to make the black unite

{*purple earth*}**90**

1 part lamp black
8 parts red ochre
With water but a little spirit to make the black unite

{*reds*}**91**

One part Venice red
20 parts whiting in water but if the red is ground first in turpentine it will be finer

{*reds*}**92**

Grind Venice red in spirit
Whiting 10 parts
If the red be ground in turpentine it will be finer but it may be ground in water

{*red*}**93**

1 oz. Venice red
6 oz. of whiting in water
But it will be finer if ground in turpentine

{*red*}**94**

Venice red 4 parts to one of whiting ground in water but it will be softer if first ground in turpentine

{*red*}**95**

Venice red
Ground in water
But it will be much softer if in turpentine
But this may not hold together so well the water is very fine

{*purple deep*}**96**

Venice red or scarlet ochre
Ground with a enth of its weight of lamp black
It must be ground first in turpentine if very coarse
But it will do in water with a little spirit of wine to make the black mix

{*reddish brown*}**97**

1 Venice red
4 burnt umber
100 parts whiting
Grind the red & brown in water & then mix the whiting well wet

{*reddish brown*}**98**

4 parts burnt umber
1 part Venice red
30 parts whiting
It will do with water well but if to be very soft use turpentine
If very moderately wet use spirit of wine

{*deep red with a tinge of brown*}**99**

1 oz burnt umber
¼ oz. Venice red
¼ washed whiting
This is best in turpentine it is extremely soft or spirit of wine this is moderately so. Water will not do well

100

4 burnt umber
1 part Venice red
Ground in turpentine very soft
Or moderately so if made up from the powder in spirit of wine

{*dark brown*}**101**

Grind in turpentine
64 parts burnt umber by weight & very carefully weghed out
16 parts Venice red
1 part lamp black
Ground in turpentine
Should this be rather too soft mix up again in water
Use shots for weights here. 1 – then 16 – then 64

{*dark brown*}**102**

¼ oz. lamp black
1 oz. burnt umber
Ground in turpentine
If this should be too soft mix up into crayons the powder with spirit of wine not water remember

{*redder browns*}**103**

¼ oz. of burnt umber
5 oz. whiting
Grind the umber in water & then mix the whiting with it a little at first which should be ground together & then the whole together

104

grind burnt umber & then mix it with 8 times its weight of whiting
grind the umber & a little whiting first then mix the rest of the whiting

or the umber should be ground in turpentine & then the whiting should be wet with water when mixing it to set the spirit
it is better because not too soft – wh the spirit is apt to make the whiting in this case
the best way is to have the umber powdered after ground first in turpentine then mixt with whiting. Nancy

{*darker*}**105**

Grind an equal quantity of burnt umber in turpentine with whiting. When dry powder & mix up with water. Nancy

{*darker than 105*}**106**

Burnt umber ground in turpentine, dried, and mixt up in a basin of water without friction. Nancy

{*very dark*}**107**

22 parts of burnt umber with one part of lamp black
When dry after the grinding mix it up with water & common friction. Nancy

{*almost blk*}**108**

4 times burnt umber
1 part common lamp black in turpentine
When dry mix the powder with water & common friction. Nancy

{*neutral tints*}**109**

Common lamp black one part
1 part lake of any sort
64 parts whiting
Grind the red & black first then mix the whiting with water while the first is wet with spirit of wine
If you use all spirit it will be too soft

{*neutral tint*}**110**

One common lamp black
One part lake of any sort
32 oarts whiting
Grind the colour in spirit of wine & then mix the whiting with it & water – but a little of the whiting shold be first mixt in order to unite the colour well

{*dark neutral tint*}**111**

1 part lake. 1 part lamp black
Grind in spirit of wine. Mix with them while wet 16 parts of whiting. First well mix a little of the whiting.

{*darker still*}**112**

¼ oz. lake any sort
¼ oz. black
2 oz. whiting
This may be ground in turpentine & if too soft mixt up again in spirit of wine

{*very dark neutral tint*}**113**

½ oz. lake of any sort
½ oz. lamp black common
1 oz. whiting
Grind in turpentine & mix up directly or they may be made up again in spirit of wine or water just as is required

{*neutral tint dark*}**114**

½ oz. of the lake
½ oz. of the black
½ oz. of the whiting
Grind in turpentine & mix up directly: or they may be dried & mixt again in spirit of wine

{*slate colours*}**115**

Deepest prussian blue 3 parts by weight
One part common lamp black
& well wet with spirit of wine
Unite 60 times as much whiting with water. If these light colours are too soft with water they may be rolled

116

3 parts deepest prussian blue
1 part lamp black
Ground with spirit of wine & well wet mixt with 28 paryts of whiting with water. Common large shot will be proper weights, when the quantity is not wanted large.

117

Deepest prussian blue 3 parts
Common lamp black 1 part
12 whiting. Grind the colour in spirit first: when wanted very soft grind in turpentine the whole
If it is too soft for purposes required mix up again in spirit of wine or water

118

Deepest prussian blue 3 parts
One common lamp black
6 of whiting – ground in turpentine – if wanted hard, powder & mix as before.

{*blue deep*}**119**

Deepest prussian blue 3 parts
lamp black 1 part
2 parts whiting
Ground together in turpentine
If wanted harder mix up again in spirit of wine

120

Grind in turpentine the deepest prussian blue 3 parts
1 part common lamp black by weight
Make up into crayons – but if too soft, mix the powder again in spirit of wine

{*bluish greens*}**121**

2 parts middle prussian blue
1 part unburnt umber
1 part king's yellow
48 parts whiting
Grind the first two colours in spirit of wine then mix well with spirit of wine the whiting the water may do but of this I'm uncertain now.

122

1 part King's yellow
1 part unburnt umber
2 parts middling prussian blue
20 parts whiting
Grind the colours first in spirit of wine & then mix the whiting with more spirit

123

1 part King's yellow
1 part unburnt umber
2 parts middling blue
8 parts whiting
The colours first ground in spirit of wine & then the whiting added with more spirit of wine

124

1 part King's yellow
1 part unburnt umber
Middling blue 2 parts
Whiting 2 parts
Grind these in turpentine & if too soft when dry mix the powder up in spirit of wine

125

Middling prussian blue 2 parts
King's yellow 1 part
Unburnt umber 1 part
Grind in turpentine together & if too soft mix up in spirit of wine or water if necessary

{*deep purple*}**126**

1 part lamp black common
2 parts middling blue
4 parts burnt umber
Grind these in turpentine & lay out if wanted very soft, or else mix these up again in spirit of wine or water if necessary

{*yellow browns*}**127**

1 part King's yellow
1 part unburnt umber
Grind these in spirit of wine & mix 16 or 20 parts by weight of whiting with spirit of wine or water if wanted harder. They should be rolled

128

1 par unburnt umber
1 part King's yellow
Ground in spirit & then mixt with 8 parts of whiting: in spirit or in water

{*yellow brown*}**129**

Grind in turpentine an equal quantity of whiting with King's yellow & unburnt umber that is equal of each. If this be too soft mix the powder in spirit of wine

130

Grind in turpentine 2 parts of unburnt umber with 1 of King's yellow by weight. mix again in spirit of wine should it be too soft from the turpetine.

{*brown*}**131**

Grind unburnt umber in turpentine mix it again in spirit of wine in a basin without any friction or with water in a basin without friction.

{*purple*}**132**

Unburnt umber 2 paarts
1 part of common lamp black
Grind in turpentine

Rather grind lamp black with twice the weight of unburnt umber in spirit of turpentine, or again mix up in spirit of wine or water in a basin without friction

{*madder*}**133**

3 parts burnt umber
1 part common lamp black
Grind them in spirit of wine & mix by guess 20 times as of both in water

134

3 parts burnt umber
1 part common lamp black
Grind them in spirit of wine & mix with water 6 times the quantity of whiting by guess as of both together
In all the cases with burnt umber it may be well to have the burnt umber made into fine powder & then mixt up with spirit of wine & add the whiting with a little water

135

3 parts burnt umber
1 part comon lamp black
5 parts whiting ground together in turpentine & if too soft mixt up again i spirit or water with little friction

136

3 parts burnt umber
1 part common lamp black
1 part whiting
Grind them together in turpentine. If too soft, mix again in spirit of wine
or they may be made directly in spirit of wine.

{*dark rich brown*}**137**

¾ oz. of burnt umber
¼ oz. common lamp black
Grind together in turpentine & make into crayons
If too soft mix again with little friction

{*purple brown*}**138**

Grind by weight 1 oz. common lamp black with the same of burnt umber in turpentine & if too soft mix the powder again in spirit of wine & make into crayons directly
Or they may be made directly ground in spirit of wine

139

Whiting laid out and shake in water. I use some in spirit or in the contrary to be harder rolled. Nancy

{*black*}**140**

Common lamp black ground in spirit of wine & then with water mixt up with 14 times by guess of the quantity by knife of whiting. To be harder they should be rolled. Some I use 28 times of whiting

141

Common lamp black ground in spirit of wine to 1 oz. 4 oz. of whiting mixed in watr, some may be rolled to make harder. Nancy

142

Grind in turpentine common lamp black with the same weight of whiting, or in spirit of wine: but if rolled they will be harder for these appear to be too soft. A little blue may then be added of the deep sort to make it stiffer & water used if ground at first in spirit of wine to make the black unite. Nancy

143

Common lamp black ground in spirit of wine with a little blue to make it harder, or a little lake of the deep sort

{*blacks*}

Deepest prussian blue ground with an equal quantity of common lamp black in water & laid out directly
This is excellent Nancy
This will be more compact if it is rolled & for some purposes more useful. Nancy

{*Lamp black. RA's own make*}**144**

My own make of best lamp black
A little blue or lake of the deep sort
Or it may be made thus – Grind the black in turpentine or spirit of wine. Take up the colour with the knife & drop it upon little slips of linen paper which gently fold round it & roll it in the left hand with the right then return it to the stone to dry without the papers. The colour so sticks to the hand that rolling them is almost impracticable without the papers. This renders them more compact as without rolling they are very apt to crack. I have said that if lake be ground with it it saves the trouble & makes them directly.
The same rolled & more compact excellent.
My own make are best lamp black ground with an equal quantity, by weight, of deepest prussian blue, with water & laid out directly. Nancy. Excellent
The same not by weight but by measure, therefore much more blue – but more firm & for general use the most valuable.
Excellent Nancy.

Othon Guillaume STRUVE (1719–1791)

Essais ou réflexions intéressantes relatives à la chymie, la médecine, &c., Lausanne, 1772:

[p. 15] Nous avons dans cette ville un particulier que les superbes pastels qu'il fait, ont rendu célèbre [p. 16] dans toute l'Europe. Je lui ai conseillé d'employer l'eau de vie de marc pour la preparation de ses couleurs, il l'a fait, & m'a assure qu'elle est meilleure que celle que l'on tire de France, & qu'elle donne plus d'éclat à ses couleurs. Il en employeroit tous les ans une très grande quantité, s'il pouvoit en trouver ici. Ce n'est pas qu'il ne seroit très-facile d'avoir de cette eau de vie de marc dans ce pays; des vignobles de plus de vingt lieues communes d'étendue qui nous environnent, en fourniroient assez, s'il ne falloit une permission expresse pour en faire.

…

[p. 58] Mr STOUPAN bourgeois de cette Ville, forma il y a quelques années, sans avoir aucune teinture de Chymie, le projet [p. 59] d'ériger une fabrique de pastels, nouvelle prevue de ce dont est capable l'industrie de l'homme, lorsqu'on ne la rend pas esclave d'une lâche indolence; il me parla avec confiance de son dessein, je lui indiquai les prcédés généraux, & la maniére de préparer des couleurs par le moyen de la Chymie; il médita profondément, fit des essais heureux, & parvint en peu de tems à un si haut point de perfection, que ses pastels sont devenus à juste titre l'objet de l'admiration de toute l'Europe; si l'on a tâché de l'imiter, personne encore n'a pu aprocher du degré de perfection particulière aux pastels de ce célèbre artiste, ni donner à ces couleurs, cette beauté & cet éclat incomparable qui frappe à la premiére vuë; voilà pourquoi ses travaux assidus ne peuvent guères sufire aux désirs des curieux.

En parlant des couleurs, j'ai communiqué la maniére peu connue de fixer la peinture en pastel sur le papier ou sur le velin pour la rendre durable. On doit cette découverte à Mr LORIOL de Paris, qui en fait un secret. Le Roi Très-[p. 60] Chrêtien l'a recompensé par une pension digne de sa grandeur. Je ne connois en Suisse que Mr HANDMAN très habile peintre de Berne qui ait l'avantage de posséder ce secret important, quoique je ne puisse pas assurer que la méthode de ces deux habiles artistes soit précisément la même.

Chevalier de W***

Encyclopédie pratique, ou Etablissment de grand nombre de manufactures, Liège, Bassompierre, 1772

The author may be the chevalier J. de Witte in the Belgian nobility.

[p. 217]

Crayons & boites de pastels.

Le nombre de ceux qui se mêlent de faire des crayons de pastels est très-grand; mais celui de ceux qui réussissent à les faire parfaits est assurément très-petit, & les causes en sont souvent diverses: la plupart les [p. 218] font mauvais, parce qu'ils ignorent le vrai blanc qu'ils doivent employer pour les faire bons; ils se servent de craie ou blanc d'Espagne sans purification ou préparation, souvent même ils la délaient avec des liqueurs gommeuses, du lait, de la bierre, ou choses équivalentes, d'où il résulte que leurs couleurs se trouvent dégradées de beauté, leurs crayons sans corps, durs & cassants, & qui pis est, farineux, & roulants du tableau qu'ils ont servi à former; sur-tout si ce tableau est exposé en un lieu un peu humide.

Pour prévenir tous ces inconvénients, je donnerai ici la maniere de composer des crayons parfaits, forts, sonnants, tendres, & qui non-seulement conservent la beauté de la couleur qu'on y incorpore, mais en augmentent encore l'éclat, parce que le blanc qu'on y emploie étant de nature savonneuse, favorise la couleur, & la rend adhérente à la toile du tableau. Pour y parvenir, opérez comme il s'ensuit:

Prenez de la marne, ou bol blanc, pilez-le grossiérement, jettez-le dans un seau ou bacquet proportionné à la quantité que vous voulez employer; il ne faut y mettre de bol que jusqu'au tiers & achever de le remplir d'eau: remuez-le fortement & souvent, pour aider à la détrempe; cette operation [p. 219] se recommence au bout de deux fois vingt-quatre heures; & lorsque le tout est bien délayé, laissez-le reposer cinq minutes, puis tirez le tiers de cette eau par le trou de la broche que vous aurez pratiqué dans le bacquet, à la hauteur convenable: recevez cette eau dans un autre vaisseau bien propre, remettez-en de nouvelle dans le premier; remuez & agitez encore la matiere, & après quatre minutes de repos retirez encore l'eau laiteuse jusqu'au trou de la broche, sur celle que vous avez déja tirée: remettez de l'eau nouvelle dans votre premier cuveau; remuez bien, retirez le lait au bout de trois minutes, & répétez cette opération jusqu'à ce qu'il ne reste plus que du sable & des grossiéretés dans votre cuveau: en laissant reposer vingt-quatre heures votre blanc, le corps se précipitera au fond; vous décanterez ou verserez l'eau par inclination, & en remettrez de la nouvelle claire & pure. Au bout du même terme décantez encore l'eau, & versez le blanc sur une toile tendue sur un chassis, pour en faire égoutter l'eau; & lorsqu'elle le sera, vous remuerez & battrez souvent cette pâte, afin de lui faire prendre une consistance épaisse. En cet état vous y incorporerez vos couleurs à sec, bien broyées & finement famisées, & vous opérerez comme [p. 220] je l'enseignerai après vous avoir décrit la méthode de faire les pastels parfaits de Lausanne, & la liste des couleurs dont vous devez vous servir, avec la maniere d'en former des boîtes de pastels bien assorties de crayons.

Nota. Si vous faites sécher la marne, & qu'ensuite vous la broyiez de même que vos couleurs avec l'esprit-de-vin, les crayons seront bien plus tendres: cela s'entend de même pour ceux de Lausanne.

Pastels de Lausanne, les meilleurs & les plus brillants de l'Europe.

Prenez du talc, tel que celui de la carriere de Monmartre, près de Paris; on l'appelle en latin *Glaciæ mariæ*; calcinez-le bien à la flamme du feu, sans qu'il y touche, & jusqu'à ce qu'en le froissant entre les doigts, il se réduise en très-fine farine. Ceux qui n'auront pas cette patience, pourront le calciner dans un creuset jusqu'à ce qu'il se réduise de même en fine farine sans le piler: tamisez-le ensuite par la soie, & mettez cette farine dans un vase; versez de l'eau par-dessus, délayez-la bien, & laissez-la reposer vingt-quatre heures; après ce temps décantez l'eau claire qui surnagera au précipité, & versez la matière [p. 221] sur une toile tendue, comme dans l'opération précédente: quand elle aura acquis une consistance épaisse, incorporez-y vos couleurs à sec, bien broyées & passées au tamis de soie, ou faites-la sécher pour les y incorporer à l'esprit-de-vin ou eau savonneuse.

Liste des couleurs qui conviennent aux pastels.

Outremer de lapis lazuli.
Cendre d'outremer de lapis lazuli.
Carmin superfin.
Bleu de Prusse d'Angleterre.
Cinabre.
Vermillon.
Minium.
Brun rouge, d'Angleterre ou de Prusse.
Orpin jaune.
Orpin rouge.
Lacque carminée.
Stil de grain jaune de Troye.
Ochre de rhue.
Ochre jaune.
Noir d'ivoire.
Noir de pêche.
Verd de montagne.
Terre d'Italie.
Verd de mer.
Verdet crystallisé.
Bistre, & quelques autres.

[p. 222] Toutes ces couleurs doivent être broyées & passées séparément au tamis de soie, avant de mettre la main à l'œuvre. Quand elles sont ainsi préparées, commencez de la maniere suivante:

Prenez un demi-gros outremer de lapis, mettez-le sur le porphyre, ou autre pierre dure; ajoutez-y seulement autant de votre marne préparée, & en pâte, qu'il en faut pour lui faire prendre corps; incorporez-les bien ensemble, soit avec une petite molette de verre, soit avec un couteau dont la lame est pliante, & qui est d'usage chez les peintres: quand cette couleur sera parfaitement incorporée, coupez la totalité en deux, & formez un crayon d'une de ces deux parties, en la roulant sur le marbre; ajoutez à la partie qui reste, plein un dez de blanc, & incorporez-le comme auparavant. Prenez les deux tiers de cette pâte bleue, & faites-en un crayon pour votre seconde nuance: & comme il ne se trouve dans la boîte de pastel la plus riche, que trois crayons de cet outremer, ajoutez au tiers qui vous reste un autre tiers de blanc; incorporez-le, & formez-en un crayon, & votre opération sera finie pour cette couleur. Ceux-ci doivent être petits, vu la cherté de la matiere; mais il faut avoir soin de les rouler de façon qu'ils soient un peu [p. 223] plus gros au milieu, & que les pointes ne soient cependant pas trop affilées.

Prenez alors un gros de belle cendre d'outremer, mettez-la sur le marbre; ajoutez-y seulement autant de blanc qu'il en faut pour lui faire prendre corps; broyez & incorporez le tout ensemble; divisez-le en deux parties, de l'une desquelles vous formerez deux crayons; & à l'autre partie restante, vous joindrez autant de blanc, & en formerez encore deux crayons des deux tiers de cette composition; au tiers restant vous joindrez autant de blanc qu'il en faut pour former votre cinquieme crayon; car il n'en faut que cinq de cette nuance. Nettoyez bien votre marbre, & formez ensuite vos crayons de carmin, de la même façon que vous avez formé ceux de l'outremer, avec cette différence que vous les ferez un peu plus grands; vous en ferez deux de carmin presque pur, n'y ajoutant d'abord qu'autant de blanc qu'il en faut pour le lier & le former en corps de crayons; puis vous ferez deux autres nuances, en ajoutant du blanc par deux fois; & ainsi vous formerez fix crayons de carmin de trois nuances.

Alors avec une demi-once de lacque fine carminée, vous

formerez dix crayons en cinq nuances, observant toujours de mettre dans la premiere le moins de blanc qu'il [p. 224] vous sera possible, lors même que la couleur sera de nature à pouvoir faire le crayon sans le secours du blanc; & si par le mêlange de la couleur en poudre la pâte se trouve trop seche, il ne faut y ajouter que de l'eau simple; c'est une regle générale pour tous les crayons. Après donc que vous aurez achevé les crayons de lacque, formez ceux de gris-de-lin avec de la lacque, du blanc, & une pointe de bleu de Berlin, dont vous ferez six crayons de deux gros de lacque: faites ensuite les violets en pareil nombre, également avec deux gros de lacque, demi-gros de bleu de Berlin, du blanc, & une petite pointe de vermillon, dont vous ferez trois nuances. Continuez à travailler de même toutes vos autres couleurs l'une après l'autre, ayant soin de former toujours deux crayons de la premiere nuance, deux de la seconde, un de la troisieme, & un de la quatrieme, faisant ensemble six crayons de chaque couleur. Quand vous aurez fini, faites-les bien sécher à l'ombre, & hors de la poussiere; & pour les mettre en boîtes, semez-y bien également une couche légere de son, lavé & dépouillé de sa farine, comme cela se pratique ordinairement.

Carrington BOWLES (1724–1793)

The text largely taken from the *Arts companion* (*v. supra*), with minor amendments. [not transcribed in full].

The whole art of painting in water colours: exemplified in landscapes, flowers, &c. Together with instructions for painting on glass and in crayons, London, 1773; text from 12th ed., 1802, pp. 52–61:

OF PAINTING IN CRAYONS

The best Pastils or Crayons are those imported from *Switzerland*, which are to be had at the Colour-shops, but being more expensive than those made here, they are now manufactured nearly as fine in London. The Sorts are as follow:

White, Black, Yellow, Orange, Purple, Red, Blue, Green, and Brown, each of which may be used in shading, the two first excepted.

Directions for using the same.

Rough *Venice* Paper is used on this Occasion, which is of a whited-brown Colour, the stiffer the better; but there is a Sort much preferable, called Cap Paper, as it distributes the Colours to the best Advantage. By Crayons, Figures may be represented in their proper Colours as appearing to the Eye, because the Colours can be matched with the Crayons, which being dry will not fade: whereas Colours, when wet, seem deeper than when dry, which perplexes a young Beginner.

[p. 53] Provide also some thick smooth light-blue, or other Paper, getting a Straining-Frame from a Frame-Maker; strain a Piece of Scotch or Irish Cloth over it, which may be done by drawing and fastening it with small Tacks round the Edges till quite smooth; damp your Paper with a sponge dipt in Water, paste it, laying it on the Cloth, being particular that it is even with the Straining-Frame; place a Piece of white Paper upon the Table, put the Straining-Frame with the blue Paper downwards upon it, keeping it steady with one Hand, rub the Cloth close to the Paper with the other; then turning the Frame with a Piece of White Paper in your Hand, rub close the Edges. When it is dry, set it on an Easel (which may be had at the Colour-shops), and proceed as follows:

With Charcoal sketch your Rough Draught, and with Black, White, or Red-Chalk, correct your Faults. Having thus outlined your Object completely, the Crayons may be rubbed in; but Care is required concerning the proper Colours; then soften or blend them together with your Finger or Fitch.

When you prepare the Crayons for use, remember to cut the Points from the Bottom upwards, and take Care they are not made too sharp, the Red Ochre, Charcoal and White Chalk excepted.

As it is difficult to get Crayons that are really good, we think it no way superfluous to give the Student the Method of preparing them.

Directions for making Crayons.

WHITES.

No other is required than the best and softest *French* or *Italian* White Chalk, cut into Pieces about two Inches long, and a Quarter of an Inch in Thickness; with your Penknife round off the Corners, and point them as directed before.

Of these it will be expedient that the Artist should have a great Number, as they are of continual Use, and must [p. 54] be kept separate from the rest, or they will otherwise be much discoloured.

YELLOWS.

As Yellows are next to be treated of, we shall divide them into seven different Shades.

First. Take Flower of Brimstone and Grounds of Starch; with the Pallet-Knife incorporate them upon a polished Marble, it will make an agreeable Straw Colour; bring it to the Consistency of a Paste, with Milk or pale Ale-Wort; with the Pallet-Knife spread it on a Piece of smooth Cloth, till it is in Thickness about one-third of an Inch; let it remain so till half dry; with a sharp Knife reduce it into Pieces about two Inches long, and one-third of an Inch wide; roll it between your Hands, or two Pieces of Bread, till round as the stem of a Tobacco-Pipe, and not much thicker; point it as directed for the Chalk. Or if most convenient, use ground Chalk instead of the Grounds of Starch as that will work near the same Effect.

Second. Yellow Ochre well ground upon a Stone with a Muller in fair Water. Dry and beat it by mixing such a Quantity of ground Chalk, or Grounds of Starch, as will render it a little darker than the above; mixing with it as much Milk as will make it a Paste, forming it into Crayons as the preceding. A little Sugar-Candy may be dissolved in the Milk.

[omitted: remaining recipes, pp. 54–60]

[p. 60] The Artist will find these Crayons far preferable to those generally bought at Shops, which being tempered so high with Gum-Water, renders them so stiff and obdurate, that they will too often rather scratch than give any Appearance of Colour upon your Paper; on the contrary, those which we have recommended, may be used with all the Ease and Freedom imaginable, and will express the Diversity of Colours as pleasant and agreeable as can be desired.

[p. 61] When the Student is desirous of making a Drawing in Crayons, either from Nature, or from a correct Imitation of Nature, he should be careful, before he begins, that he has every Colour that is in his Original, as he cannot here, as in a Painting either in Water or Oil colours, prepare a Colour at a Minute's Warning; which Consideration it was that induced us to direct so many Shades to be made from each Colour.

The Artist, in order to keep his Colours separate (for if they mix, it will, on Account of their softness, be very prejudicial to them), should be prepared with a Box which contains as many Partitions as will keep each Shade by itself.

Johann Heinrich Ludwig BERGIUS (1718–1781)

"Mahlerkunst", *Neues Policey- und Cameral-Magazin*, Leipzig, 1778, IV, p. 116–17:

§13. Nun ist noch die Pastel- oder Crayon-Mahlerey übrig, so auch die Mahlerey mit trocknen Farben genennet wird. Das französische Wort *pastel*, welches eine gefärbte Kreide, oder ein gefärbter Teig heißt, und *crayon*, so allerley Materie von allerley Farben, als Kreide, Bleyweiß &c. womit man zeichnen kann, andeutet, hat dieser Mahlerey ihren Namen gegeben. Wie denn der Pastelmahler nur mit trocknen gefärbten Stiften oder Tafeln mahlet. Doch unterscheidet sich die Pastelmahlerey insbesondere dadurch von der Zeichenkunst, daß man in dieser letztern gemeiniglich nur mit einem einzigen Stifte zeichnet, der Pastelmahler aber bey jeder Partie nicht nur einen Stift wählet, der die Localfarben jedes Gegenstandes ausdruckt, sondern

auch mit abgeänderten Farben stiften Licht und Schatten aufsetzt. Da der Pastelmahler seine Farben mit dem Finger vertreibet, so kann er mit diesen trocknen Farben nicht gut im Kleinen mahlen, sondern das Gemählde muß stets einige Größe haben. Insbesondere pfleget man Portraits mit Pastelfarbe zu mahlen, weil es mit zu den Vorzügen der Pastellfarben gehöret, daß sie das Rauhe eines Gewandes und des Fleisches weit natürlicher ausdrücken, als die übrigen Farben. Ueberdem gehöret auch dieß zu den Vorzügen der Pastelmahlerey, daß der Künstler das Gemählde in jedem Zustande verlas sen, und es gelegentlich vollenden kann. Jedes andere Gemählde kann er nicht gut eher verlassen, als bis er eine Partie geendiget hat. Der letzte Vorzug dieser Mahlerey ist, daß man die eingeschlichenen Fehler ohne Mühe und Schaden verbessern kann. Denn die Pastellfarben lassen sich mit Brodkrume leicht abreiben. Nur Schade, daß dieser letzte Vorzug in einem nahmhaften Fehler der Pastelmahlerey gegründet ist. Denn da die aufgetragenen Farben nur wie ein Staub auf dem Grunde des Gemähldes liegen, so lassen sie sich auch abwischen, wenn das Gemählde bereits vollendet ist. Daher haben sich geschickte Künstler bemühet, diese Farben zu fixiren, oder deutlicher zu reden, es dahin zu bringen, daß sie, wie die Farben der übrigen Mahlereyen, haften. Einigen ist der Versuch auch geglücket, insbesondere dem französischen Mahler Mr. Lauriot, und in Teutschland der Demoiselle Dünglingern in Dresden. Doch ist diese Erfindung bis jetzt noch ein Geheimniß.[19] Der zweyte Fehler der Pastellfarben ist, daß sie von Natur keinen Glanz haben. Daher wird ein Pastelgemählde nicht nur deshalb mit einer reinen Glaßscheibe bedeckt, daß nicht etwa ein Unwissender die Farben abwiche, sondern auch, damit das Glaß den Farben Glanz ertheile. Man thut noch besser, wenn man die Gemählde auch hinten mit einem Glase unterlegt, um die Näffe und alle Erschütterungen des Reibens davon abzuhalten. Man leimet auch wohl das Papier oder Pergament auf einer dünnen Holztafel fest. Man mahlet mit Pastellfarben auf der rauhen Seite eines ausgespannten Pergaments, und auf Leinwand geklebten blauen Papier, welches aber gleichfalls rauh feyn muß. Rauh muß der Grund der Fläche, worauf man mit trocknen Farben mahlet, jederzeit feyn, damit die Farben haften. Daher kann man zwar blos auf dem rauhen Pergament oder Papiermahlen, es ist aber besser, wenn beydes noch durch die Kunst rauher gemacht wird. In dieser Absicht überziehet der Mahler das Papier oder Pergament mit einer Oelfarbe von Ocker, oder auch nur blos mit gekochtem Leim. [p. 117] Auf den nassen Grund streuet er pulverisierten und gesiebten Bimsstein einen Finger dick auf, und läßt dieses Pulver einige Tage auf den nassen Grund antrocknen. Der Bimsstein muß aber auf dem langsam trocknenden Oelfarbengrunde länger, als auf dem Leimgrunde liegen bleiben. Wenn alles trock ist, dann wird der Bimsstein, welcher sich nicht mit dem Grunde vereiniget hat, mit einer Feder Ehgenommen. Der Uebertest macht die Fläche völlig rauh und zum Mahlen geschickter, als das bloße rauhe Pergament oder Papier. Einige Mahler sollen auch auf Leinwand, die einen grauen Grund erhält, mit trocknen Farben mahlen. Der Grund wird vermuthlich eben so zubereitet, wie nur kurz zuvor gezeiget ist.

Die Pastellfarben können aus jeder Farbe zubereitet werden, die in der Oel- und Wassermahlerey gebraucht wird, die Gummi und einige Lacke ausgenommen.

Die klebrichten Farben werden blos mit Wasser gerieben, unter die übrigen mischet man beym Reiben Bier oder Milch, oder auch Gummiwasser. Einige mischen auch Tobackserde oder Bleyweiß, und, wie man sagt, so gar etwas ungelöschten Kalk unter manche Farben. Daher denn der ungelöschke Kalk in den trocknen Farben aufbrauset, wenn man sie mit Wasser benetzet, und die Farben selbst zerfallen. Doch wollen Kenner nichts von der Beymischung des Kalks wissen. Gewisser ist, daß unter diejenigen Farben, die von Natur beim Gebrauch bröckeln, etwas weißer Fischbein gerieben wird, der den Farben den gedachten Fehler benimmt. Jede Farbe wird zu einem steisen Teig gerieben, und dieser in Stifte verwandelt, die etwa einen Finger lang und an beiden Enden zugespitzet find. Ein solcher Stift muß nicht zu hart seyn, wenn er zum Mahlen tauglich feyn soll, damit der Mahler die Farben bequem auftragen könne. Die brauchbarsten Pastellfarben kommen anjetzt in kleinen Schachteln aus der Schweiz zu uns. In solchen Schachteln findet man nicht nur jede einsache Farbe nach ihren verschiedenen Abänderungen, sondern auch die erforderlichen Mischungen.

Es bringen nur sehr wenige Mahler diese Mahlerey in Ausübung, und in dem grossen Berlin sind daher unter der dasigen grossen Anzahl der Mahler nur zwey Pastelmahler, die sich hierin eine Fertigkeit erworben haben, nämlich der Lehrer an der Mahleracademie Herr Johann Conrad Krüger, und Herr Bourdeaux. Die Liebhaber solcher Kunstwerke sind selten, und dieses schreckt viele Künstler ab; überdem sind die Gemählde in Pastel zum Transportieren an andere Oerter gar nicht geschickt. Die schätzbarste Sammlung von Pastelgemählden ist in Dresden, und die Stücke sind größtentheils von Rosalva und Raphael Mengs verfertigt.

Charles-Nicolas COCHIN (1715–1790)

Lettres à un jeune artiste peintre, pensionnaire à l'Académie royale de France à Rome, s.d. [1774], pp. 75f:

Peut-être ces manières à la glace, pesantes & sans esprit, trouveraient-elles des approbateurs en Allemagne & en Angleterre, où l'on ne donne un prix considérable des desseins qu'autant qu'ils sont finis comme des ouvrages de Religieuses, qu'à force de travailler on n'y apperçoit plus le grain du papier, & qu'ils sont surchargés d'une infinité de petites hachures dans tous les sens possibles. N'a-t-on pas vu en Allemagne les desseins & les pastels de Liotard avoir du succès? Et ne voyons-nous pas en Angleterre admirer des Dessinateurs de cette espece? Cette contagion a gagné presque toute l'Europe; parce qu'elle venoit d'Italie, tant est porté à l'excès le respect que les Nations les plus éclairées conservent à celle qui s'est la premiere rendue célèbre dans les Arts. Ses erreurs même semblent sacrées; on n'ose les relever; c'est presqu'une impiété que de dire, même en tremblant, que ces mêmes Italiens dégénérés, ne doivent plus être l'exemple de l'Univers. Ne nous laissons cependant pas aveugler par cette superstition; opposons-nous à ce qu'elle a de dangereux. Puissions-nous en défendre la France, aussi bien que des méthodes factices de coloris que quelques-uns de nos modernes tâchent de mettre en vogue. Qui ne voit que cette mauvaise manière de dessiner a perdu l'école Italienne? Pompeio Battoni, & plusieurs autres, l'ont malheureusement adoptée.

Philippe JOBIER (1730–1788)

Nouveau traité tres-instructif, aux artistes et amateurs…, Geneva, 1779

[pp. 101–3] *Maniere de la mettre au net en pastel*

Pour cette façon de peindre, il faut avoir votre dessein dessiné sur du papier fait exprès, que l'on appelle papier à peindre en pastel, que l'on trouve chez les marchands de papier; lequel est un papier bleuâtre ou gris, grand & fort qui doit être doux & bien uni, & il a un certain duvet qui retient le pastel, si on n'en peut pas trouver vous en ferez en prenant du grand papier gris

[19] Herr Halle in seiner *Werkstätte der Künste*, c. l. pag. 337 glaubt, wenn man Pastelgemählde über dem Dampf eines siedenden Wassers nach und nach hielte, daß sich die Farben so ziemlich daran anlegen müßten, und man könnte zuletzt das Gemählde mit lebhaftesten Erhöbungen vollends endigen.

bien fort & bien colé, que l'on appelle papier de trace ou lombard, bien uni, vous y passerez une légère couleur grise à l'eau de colle.

Pour cette sorte de peinture il faut avoir des espèces de crayons que l'on appelle pastel; les marchands en vendent en petites boëtes carrées, que l'on appelle boëte de pastel assortie, où il doit y en avoir de toutes sortes de couleurs, votre dessein étant tracé ainsi que vous avez envie de le faire, lequel doit être de gros objets, comme quelques têtes ou portraits, parce que l'on ne peut pas faire facilement de petits objets, & ayant donc une boete de pastel de plusieurs couleurs, vous choisissez celle qu'il vous faut pour commencer votre ouvrage, suivant la partie que vous voulez faire, & en tracerez les couleurs de votre objet en adoucissant avec le doigt, vous aurez soin de prendre les couleurs les plus foncées pour les ombres, & les plus claires pour les clairs, en les approchant le plus près les unes des autres que vous pourrez, & les réunirez ensemble en les adoucissant toujours avec le doigt, ensuite vous placerez vos fonds avec le gros bout de votre crayon, vous ferez attention sans-doute que quand vous aurez quelques lignes à tirer ou quelques traits fins à faire qu'il faut couper la pointe souvent avec un petit couteau, & ce qui tombera vous l'amasserez dans des petits papiers, cela est bon pour mettre les fonds en les adoucissant toujours avec le doigt, cette sorte de peinture est assez belle, mais asez difficile à conserver, il faut cornme je l'ai déjà dit l'encadrer & y mettre un carton derrière & une glace devant, cependant depuis quelques années l'on a fait la découverte d'un secret pour le fixer & y pouvoir mettre un vernis ainsi qu'il suit.

Fixation du pastel

L'on fixe le pastel au point d'y pouvoir mettre un vernis. En panchant légèrement votre tableau tout fini dans une eau de cole toute froide prête à figer à plat dans un vaiseau ou plat assez grand, ou bien vous mettrez votre tableau à plat sur une table & vous verserez sur le haut de votre tableau une certaine quantité de ladite cole presque figée, & relaverez légèrement vôtre tableau en le panchant pour faire couler par-tout votre cole, & cela le plus-lestement que faire se pourra, afin que la cole n'ait pas le tems de détremper la couleur, cela étant fait ainsi il doit y rester un certain enduit de cette cole par-tout, laquelle étant séche, vous y passerez le vernis indiqué ci-après.

…

[p. 132ff] *Manière de faire les pastels suivant le secret de Mr. le prince Robert, frère de Mr le prince Palatin*

Vous aurez <de la craie blanche ou terre> mais vous aurez attention qu'il y a de certaines couleurs qui sont fort dures, par le moyen d'une cole de gomme qui est entré dans sa composition ou qui l'est véritablement par elle-même, & laquelle étant en pierre ou en bâtons ne peut marquer à cause de sa dureté, pour éviter cela il faut la bien broyer avec de <l'eau> [p. 133] & étant ainsi vous en formez une <pâte> laquelle vous mettrez sécher à l'ombre, & si elle est encore trop dure vous récidiverez la même chose, jusqu'à ce que vous connoissiez qu'elle a perdu sa dureté, & qu'elle marque bien, & étant bien séche vous la remettrez en poudre impalpable, ainsi qu'il est dit, tamisée dans un tamis bien fin de soie, ce qui n'est pas expliqué dans la recette de Mr. le prince Robert, mais l'ayant pratiqué j'en ai connu le défaut & la nécessité qu'il y a de la préparer ainsi.

Ayant donc ainsi toutes vos couleurs préparées, vous aurez aussi en poudre de la terre de pipe ou de belle craye blanche qui ne soit pas trop dure, & si elle est trop dure vous la préparés ainsi que je l'ai dit des autres couleurs, le tout étant préparé vous formerez une pâte de chaque couleur séparément en y mêlant du blanc à proportion de la couleur que vous voulez faire parce qu'il vous faut former au moins trois bâtons de chaque couleur, savoir l'un bien foncé, l'autre un peu plas clair & l'autre encore plus clair, afin de pouvoir former les teintes nécessaires pour les ombres & les clairs, & pour cela faire il faudra former trois pâtes de la même couleur, & y ajouter plus ou moins de [p. 134] blanc, & commencer par faire la plus foncée la première.

Vous formerez donc vos pâtes comme il est dit, avec un peu d'eau en les broyant bien dessus un marbre ou une planche d'un bois dur & bien uni, & cela avec la molette en la ramassant bien avec le couteau, vous la pétrirez à une certaine consistance pour en former des bâtons de la grosseur que vous jugerez à propos, mais on doit les faire comme des petits crayons d'une moyenne grosseur pour pouvoir les tenir à la main, ou les mettre dans le porte-crayon pour dessiner, mais j'ai trouvé que c'étoit incommode d'avoir tant de porte-crayons ou de changer souvent de pointes, & qu'en les faisant assez longs, pour tenir à la main y ils sont fort sujets à se casser & même ne sont pas portatifs, j'ai essayé qu'ayant formé les bâtons ainsi que je le désirois, je les ai roulé dans un petit morceau de papier que j'avois enduit de cole de farine, & en les roulant ainsi bien ferme on les laisse sécher, cela fait qu'ils sont plus fermes, plus maniables & portatifs, on peut les mettre dans une petite boëte, & les porter où l'on voudra. Au lieu qu'étant faites comme on les fait ordinairement il faut mettre dans la boëte du [p. 135] eoton ou du son pour les conserver entiers encore a-t-on bien de la peine à y réussir, & d'ailleurs en les taillant & les tenant entre les doigts, ils se mettent en plusieurs morceaux, & l'on en perd beaucoup, & de la façon que je l'ai indiqué ils sont aussi fermes que les crayons ordinaires, on coupe le papier en les taillant ainsi que l'on fait aux autres, & l'on les fait servir jusqu'au bout, vous aurez attention en les roulant d'en laiser sortir un petit bout de chaque côté, & étant encore tout frais vous leur ferez la pointe en la pétrissant entre les doigts, lorsqu'ils seront bien secs vous leur recouperez la pointe avec le couteau, & ce que vous en ôterez vous le démêlerez avec une petite brosse ou pinceau que vous tremperez un peu dans l'eau dégommé, & en peindrez votre crayon ou pastel afin de le connoître plus facilement étant dans la boëte.

Vous en ferez de même de toutes les couleurs en faisant attention de les mettre le plus égal que faire se pourra, & aurez aussi attention que comme il y a de certaines couleurs qui sont fort molles, & que l'on a de la peine à les rouler, il faut y mettre un peu d'eau de cole ou de gomme mais bien peu, dans la recette de Mr. le prince [p. 136] Robert qui est à ce que l'on dit un des premiers qui a inventé la peinture en pastel, il est dit d'y ajouter un peu de miel, mais je trouve qu'il les rend trop gras, & fait paroitre la couleur plus grossière qu'elle ne doit être & ne s'étend pas facilement ainsi qu'elle le doit en les employant.

Les couleurs qui s'employent à faire des pastels sont les mêmes que l'on employé tant à l'huile qu'en détrempe, & en ferez le mélange, ainsi qu'il suit, ayant attention d'en faire comme j'ai déjà dit, plusieurs de la même couleur.

Composition des pastels pour différens usages.

1°. Ocre jaune, & un peu de blanc.
2°. Ocre rouge brun, un peu de blanc.
3°. Stil de grains clairs, un peu de blanc.
4°. Stil de grains bruns, un peu de blanc.
5°. Vermillon, un peu de blanc.
6°. Laque, très-peu de blanc.
7°. Vermillon Ó&très peu de laque.
8°. Laque & très-peu de vermillon.
9°. Outremer ou bleu de Prusse, & très-peu de blanc.
10°. Outremer ou bleu de Prusse & du stil de grains.
[p. 137]
11°. Bleu de Prusse, & ocre jaune.
12°. Ocre jaune & du noir de charbon.
13°.. Noir de charbon, noir d'ivroire.
14°. Terre d'ombre, & un peu de blanc.
15°. Terre d'ombre, & un peu de noir d'ivoire.
16°. Terre verte & rouge d'Angleterre.
17°. Terre verte, & un peu de blanc:
18°. Rouge d'Angleterre, & un peu de blanc.

Les pastels suivants sont pour les linges & dentelles, peaux d'hermines & étoffe blanches.

1°. Blanc pur.

2°. Blanc, & un peu de noir de charbon.

3°. Moins de blanc, & un peu plus de noir de charbon, & un peu de vermillon.

4°. Blanc, ocre jaune, & un peu de vermillon.

5°. Moins de blanc, & plus des deux autres.

6°. Blanc, ocre jaune, & un peu de noir.

7°. Noir, ocre jaune, & un peu de brun rouge.

[p. 138]

Les trois compositions suivantes servent pour les fonds, pour les lambris, & l'architecture &c.

1°. Blanc, ocre, noir & rouge.

2°. Moins de blanc, & plus des trois autres.

3°. Noir, ocre, jaune & rouge.

Si on veut un fond plus grisâtre, l'on fera des pastels où il y a plus de blanc, moins d'ocre & de rouge, si l'on les veut plus rougeâtres, il faut y mettre plus de rouge, enfin en y mettant plus de jaune ils tireront plus sur cette couleur.

Voilà tous les pastels que je pense être les plus utiles pour assortir une boëte, on en pourra former une infinité d'autres suivant l'idée du peintre.

Les couleurs que je trouve être les plus difficiles à broyer, sont celles qui ont besoin comme je dis d'être broyées à l'eau avant que d'en faire les pastels d'ailleurs, vous les connoîtrez lorsqu'étant en pierre vous en marquerez quelque petite chose, & si elle ne marquent pas à votre fantaisie elles auront besoin d'être rebroyées. Il y a principalement les laques en grains & le vermillon qui sont ordinairement fort durs en pastels, étant remplis de [p. 139] gomme ou minéral qui y sont contraire: il y a de certains bleu de Prusse qui n'a pas été bien lavé en le fabriquant qui est fort dur, & vous le purifierez en le faisant bouillir dans l'eau & le laver.

Henry-Augustin LE PILEUR D'APLIGNY (1728–p.1789)

[Le Pileur d'Apligny draws on a number of sources, including English treatises.]

Traité des couleurs matérielles et de la manière de colorer, Paris, 1779, pp. 55–60:

[p. 55] *De la peinture en pastels.*

On nomme *pastels*, des crayons faits avec des terres ou des minéraux différemment colorés, dont on se sert pour dessiner, & faire ce qu'on appelle peinture en pastels. Pour composer ces crayons, on prend une suffisante quantité de plâtre ou d'albâtre calciné, & telle couleur qu'on veut: on commence par broyer le plâtre & la couleur séparément; puis on les broie ensemble, & on ajoute la quantité d'eau necessaire pour former du tout une pâte, qu'on roule avec la main sur une pierre polie, ou entre deux planches bien unies. On fait sécher ces rouleux à l'air libre; & lorsqu'on veut en faire usage, on les taille en pointe, pour s'en servir comme d'un pinceau.

Cette peinture s'exécute ordinairement sur le papier, dont le fonds est déja empreint de quelque couleur, & le plus souvent d'un bleu clair. On conserve ces peintures sous un verre blanc, pour les garantir de l'humidité & des frottemens qui pourroient les altérer.

[p. 56] La beauté & la fraîcheur de ce genre de peinture ont fait long-temps regretter qu'elle n'eût pas la solidité de la peinture à l'huile; enfin, M. Loriot a trouvé le moyen de la fixer: il ne paroît pas qu'il ait publié son procédé; mais sa découverte ayant excité l'émulation des Artistes, on y est parvenu de la maniere suivante.

Fixation du Pastel.

On réduit une once d'alun en poudre subtile, on la fait dissoudre dans une pinte d'eau de riviere, & on y ajoute une demi-once de colle de poisson bien claire & bien nette, coupée par petits morceaux. On laisse le tout en infusion pendant vingt-quatre heures, & ensuite on fait bouillir la liqueur, afin d'achever l'entiere dissolution des matieres. On la passe ensuite toute chaude à travers un linge; on ajoute trois chopines de bonne eau-de-vie blanche, & on verse le tout dans des bouteilles, pour l'employer au besoin.

Cette liqueur peut servir autant de fois, qu'il en restera suffisamment pour fixer un tableau: si l'on est dans le cas d'en faire souvent usage, on peut [p. 57] augmenter les doses par proportion; mais en ce cas, on fera bien d'y ajouter environ un vingtième d'esprit-de-vin rectifié, pour l'empêcher de se corrompre. Pour en faire usage, on se sert d'un bassin plat de plomb, ou autre matiere, qui soit au moins de la grandeur du tableau qu'on veut fixer. On fait chauffer la liqueur sans bouillir, avant de la verser dans ce plat, afin que la colle de poisson, qui forme toujours un sédiment, surtout en hiver, soit entièrement fondue. On verse la liqueur chaude dans le bassin, & ensuite on y plonge le tableau à plat, & horizontalement, par le côté de la peinture, de maniere qu'il touche la liqueur, sans néanmoins toucher le fond.

Il faut, pour cet effet, que le tableau porte quatre petits supports de plomb ou autre matiere, surmontés par la liqueur d'environ une demi-ligne au plus. La liqueur, en mouillant la superficie du tableau, pénetre & imbibe à l'instant les couleurs. On le retire sur le champ du même sens qu'on la pose, c'est-à-dire, horisontalement, pour le placer de maniere qu'il ne porte que par ses extrémités, comme sur le bord de deux chaises. On le laisse [p. 58] bien égoutter, & sécher doucement, sans l'exposer au soleil ni au feu.

Aussi-tôt que le tableau est bien sec, on voit l'effet de cette liqueur. La peinture se retrouve au même état qu'auparavant, & tellement dans sa premiere fraîcheur, que si quelqu'endroit du tableau n'avoit pas touché la liqueur, on ne le distingueroit pas, à la simple vue, de ceux qui sont fixés; il n'y auroit que l'application du doigt qui en feroit connoître la difference. Le tableau acquiert aussi, par cette trempe, plus de perfection dans l'union des differentes teintes, sans néanmoins qu'elles soient affoiblies. On peut passer la main sur le tableau, & le manier tant qu'on veut, sans que les couleurs se mêlent ou se détachent; l'eau même n'y fait plus aucun tort. On peut retoucher un tableau fixé de cette maniere: les crayons s'attachent aussi facilement qu'auparavant; on peut même y donner quelques coups de force, avec un pinceau trempe dans des couleurs à la détrempe.

Nouvelle Méthode de peindre en Pastels.

M. Reiffstein, célebre Peintre Allemand, a inventé, depuis quelque [p. 59] années, un nouvelle maniere de peindre en pastels, dont voici le procédé. Au lieu de se servir de papier ou de parchemin pour le fonds du tableau, on choisit une toile d'un tissu ferme & serre. Comme le grain de cette toile émousseroit le bout des crayons de pastel, on ne peut se servir de ceux qui font la base du pastel ordinaire: on en emploie d'autres, qui ont plus de résistance, & qu'on prépare de la maniere suivante. On commence par enduire la toile d'une couche d'huile; puis par le moyen d'un tamis serré, on répand également sur toute la surface autant de verre de poudre qu'elle en peut prendre. Cette poussiere de verre & cette huile forment bientôt en séchant, une espece de mastic dur & compact, qui unit toute la surface de la toile, & lui donne beaucoup de solidité. Lorsqu'elle est entiérement seche, on peint sur cette surface, avec les crayons les plus durs, dont voici la composition.

On réduit d'abord les couleurs en poudre très-fine; on les met dans un vase de terre vernissée, qu'on met sur un feu moderé; & lorsqu'elles sont suffisamment échauffées, on y jette de [p. 60] la cire fondue & de la graisse de cerf: il faut aussi tôt bien remuer le mêlange, jusqu'à ce qu'il refroidi. On commence alors à former les crayons, & pour leur donner de la consistance, on les jette dans l'eau froide, à mesure qu'ils sont formés.

Les couleurs les plus vives ou les plus foncées, qui sont celles

avec lesquelles on doit former les clairs & les ombres, doivent être préparées avec la seule graisse de cerf; elles en sont plus tendres, & se manient avec beaucoup plus de facilitié.

Cette sorte de peinture est, en elle-même, plus solide que le procédé ordinaire; mais comme on ne pourroit la fixer de même, il est apparent que l'ancienne peinture en pastel aura toujours la préférence.

ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

Procès-Verbaux, 8.I.1780:

M. Loriot donne son secret pour fixer le pastel. – M. Loriot, inventeur et possesseur du secret de fixer les pastels et les dessins, dont il a été fait mention dans les assemblées du 6 Octobre et du 1er Décembre 1753, s'est présenté à l'assemblée et a fait son opération en présence de la Compagnie, dont Elle a paru fort satisfaite. En conséquence, Elle a ordonné que le Mémoire explicatif du procédé de M. Loriot, dont le Secrétaire a fait lecture, seroit inscrit sur les Registres à la suite de la présente délibération.

Procès-Verbaux, 29.I.1780:

Le secret de M. Loriot non encore inscrit sur les Registres. – Le Secrétaire a déclaré que, M. Loriot lui ayant envoié trop tard le Mémoire contenant son secret de la fixation des pastels, il n'avoit pu l'inscrire sur le Registre à la suite de la précédente délibération, et qu'il avoit cru d'ailleurs devoir en retarder l'inscription, ayant pensé que ce Mémoire avoit besoin d'être racourci et éclairci dans quelques points.

Procès-Verbaux, 5.II.1780:

Le Secrétaire informe la Compagnie qu'il enregistera, à la suite de la délibération, le secret de M. Loriot. – Le Secrétaire a informé la Compagnie que, n'ayant pu prendre que dernièrement les éclaircissements nécessaires avec M. Loriot relativement à l'énoncé clair et net de son secret, il inscrira ledit procédé détaillé à la suite de la présente délibération.

Détails du Secret de M. Loriot pour fixer le Pastel.[20]

Pour fixer avec succès le Pastel, il est à propos de se précautionner: 1° d'une petite vergette de poche ordinaire, dont les crins soient un peu courts; 2° d'une verge de fer, de 6 à 7 pouces de long, de forme trois quarts ou triangulaire, et qui soit un peu recourbée par l'un des bouts en manière de bec de corbin. On pourroit également suppléer à cet outil par la branche d'un compas de Sculpteur. Après s'être muni de ces deux objets, il s'agit de préparer une mixtion, qui doit être composée d'une chopine d'eau bien éclaircie et très pure, dans laquelle on fait dissoudre la valeur d'environ deux gros de bonne colle de poisson, que l'on coupera dans le plus grand nombre de morceaux possible pour en hâter la dissolution. On fait bouillir cette eau dans le vase où l'on l'a mise, au bain Marie, jusqu'à la parfaite dissolution de la colle, et, afin qu'il ne reste aucun dépôt, on passe ensuite cette eau dans un linge. Cela étant fait, on verse une portion de cette eau collée, encore chaude, dans une sous-coupe à mesure qu'on en a besoin, en observant d'ajouter une quantité d'esprit de vin de la meilleure qualité, dont la proportion doit être le double de la portion d'eau collée mise cy devant dans la sous-coupe, c'est-à-dire que, pour une cuillerée par exemple de cette eau collée, il en faut deux environ d'esprit de vin. Il faut prévenir ceux qui voudroient préparer à l'avance la colle de poisson, qui est sujette à putréfaction, que l'on pare à cet inconvénient, en mettant dans la dissolution environ la huitième partie de vin, et au besoin on l'emploie en y ajoutant le reste de la dose de l'esprit de vin, et faisant chauffer comme il est dit. Quant à la dissolution de la colle faite au *kervaser*, dont nous parlerons cy après, elle n'est sujette à aucune putréfaction.

Tout cela étant disposé, on placera verticalement, ou avec un peu d'inclinaison, le tableau en pastel qu'il s'agira de fixer, soit sur un chevalet, soit contre un mur, soit contre une chaise, table, etc. Puis l'on trempera les crins de la vergette dans la sous-coupe pour les imbiber de mixtion, en observant d'en ôter ensuitte la plus grande partie qui s'y sera attachée, afin que la vergette n'en soit en quelque sorte qu'humectée, et on ôtera cette plus grande partie en passant dessus la vergette, à diverses reprises, le bout recourbé de la vergette de fer, de manière à presser ses crins en tirant toujours à soi, c'est-à-dire dans le même sens, sans aller et venir.

Pour commencer l'opération de fixer le Pastel, tout étant ainsi préparé et la vergette humectée de mixtion encore tiède, il s'agira de présenter la face de la vergette à la distance de 8 à 10 pouces du tableau, en passant la partie recourbée de la verge de fer de manière à presser légèrement ses crins par une des cornes de la verge de fer toujours dans un même sens, en la tirant sans cesse à soi, comme on l'a dit cy dessus, d'où il résultera, vu la position de la vergette, une espèce de vapeur ou de rosée presque imperceptible, qui en sera lancée, par l'échappement de chaque crin, d'aplomb sur le tableau, et dont le mélange d'esprit de vin et d'eau collée, pénétrant à la fois le pastel, viendra nécessairement à bout de le fixer.

On continuera à promener successivement la vergette, humectée de mixtion, avec les mêmes précautions, c'est-à-dire toujours en la comprimant à l'aide de la verge de fer, sur toute la superficie du tableau, en observant de tremper la vergette dans ladite mixtion à mesure que l'on s'apercevra qu'elle aura besoin d'être humectée de nouveau.

Quand toute la surface du tableau aura été ainsi imprégnée de cette rosée, on la laissera sécher et on commencera ensuite l'opération dans le même ordre et de la même manière, une seconde et même une troisième fois, car un plus grand nombre n'est pas nécessaire.

Il n'y a pas besoin d'un plus grand nombre de couches, quoiqu'il n'y auroit aucun risque à multiplier cette aspersion jusqu'à cinq ou six fois; car cette opération n'exempte pas de couvrir les tableaux au Pastel de glace, comme de coutume. Tout le but est de lier toutes les particules, qui ne sont que de la poudre, de manière qu'en touchant le Pastel avec les doigts, il ne puisse ni se détacher, ni être altéré. D'ailleurs, qu'arriveroit-il, en multipliant ces aspersions, sinon qu'on se croiroit autorisé à pouvoir frotter ensuite avec sûreté ces tableaux; mais alors on altéreroit évidemment le velouté du Pastel.

Ce seroit encore une erreur de croire qu'un tableau au Pastel, une fois fixé, fût ensuite susceptible d'être verni par le même procédé que celui de sa fixation; car, autant la mixtion cy dessus détaillée fait revivre les couleurs, qui ont changé, autant le vernis est connu pour les altérer.

Au lieu d'eau filtrée, ou bien épurée, on peut aussi faire dissoudre la colle de poisson dans du *kervaser*, et, à quelques égards, cette mixtion parait plus avantageuse en ce qu'elle est plus spiritueuse et qu'elle sèche plus promptement. Alors il suffira, contre deux cuillerées de *kervaser* collées et mises dans la soucoupe, d'ajouter seulement une cuillerée d'esprit de vin. On parvient également à fixer par la même méthode toutes sortes de dessins. Toute la différence est qu'au lieu de les incliner comme les tableaux, on peut les mettre à plat sur une table, à cause de leur peu de consistance.

Il y a pourtant des ouvrages de très grands Maîtres qui ne peuvent être fixés par cette méthode, à cause de l'amalgame qui a servi à leur préparation, soit qu'ils ayent été préparés avec la pierre de ponce et la colle, soit que l'ébauche ait été vernie et retravaillée par dessus.

Voilà donc en quoi consiste toute l'opération de fixer le Pastel. Son succès doit être principalement attribué à la propriété des liquides qui servent de base à l'espèce de vapeur

[20] Also reprinted by Rozier & Mongez, with introductory text, *v. infra.*

qu'on y injecte, à leur préparation relative et à leur combinaison, qui est le résultat de nombre d'épreuves. Car, si on mettoit une moindre quantité d'eau, ou moins de colle proportionnellement, les parties du Pastel, qui ne sont qu'une espèce de poussière, ne se trouveroient pas suffisamment conglutinées, et, si on mettoit moins d'esprit de vin et plus de colle que la quantité éprouvée, il se formeroit une espèce d'écume qui, en s'attachant à la vergette, ne s'échapperoit que par grosses gouttes, qui feraient des taches sur le Pastel. Il en serait de même si l'on admettoit au contraire une plus grande quantité d'esprit de vin; car cette surabondance ferait tourner la colle, qui, par ce moyen, ne pourrait fixer que très imparfaitement le Pastel, attendu que la colle, tournée dans l'esprit de vin, loin d'y tomber en rosée, y seroit lancée par globules, ce qui seroit nuisible à sa fixité.

Quant au tour de main, nécessaire pour assurer l'opération, il est essentiel d'observer de passer la verge de fer sur la vergette, sans changer de direction, et en lui opposant continuellement un des angles de ladite verge de fer. C'est là surtout ce qui occasionnera à chaque crin une espèce d'échapement, qui cinglera vers le tableau une portioncule de mixtion.

Ainsi, de toutes ces opérations il résulte que, comme il n'est pas besoin de toucher le pastel pour le fixer, il est impossible de pouvoir l'altérer, et que la vapeur qu'on y injecte, à l'aide des précautions cy dessus, ne sauroit manquer d'en faire un tout invariable, et cela sans lui ôter cependant le velouté qui est le principal mérite du Pastel. Il y a plus; toutes les épreuves confirment que les couleurs, capables d'être altérées par l'air, sont régénérées et recouvrent un nouveau lustre de cette mixtion. Ajoutez à cela qu'elles ôtent les taches de moisissure, ainsi qu'il est constaté par le certificat de l'Académie du 1er Décembre 1753.

On finira par observer que, quoiqu'on ait dit qu'il suffisoit d'humecter trois fois les tableaux en pastel et les dessins, néanmoins il est bon de donner un plus grand nombre de couches ou d'aspersions aux dessins faits au fusin, ou avec des crayons tendres. Cependant, si l'on vouloit se borner aussi à trois injections, il n'y auroit qu'à augmenter la dose de la colle dans la mixtion; mais alors, à l'effet de garantir lesdits dessins des gouttes, trop fortes en colle, qui pourroient y produire des taches, il conviendroit de les placer verticalement, soit en les suspendant à une corde comme font les marchands d'estampes pour l'étalage, soit en les attachant à un carton par le même moyen.

Il n'est pas besoin d'ajouter que, lorsqu'on se borne à ne fixer qu'à trois reprises, c'est afin de ne rien faire perdre au Pastel de son velouté, et c'est toujours dans la supposition qu'il sera recouvert d'une glace, toujours nécessaire contre les insectes, la fumée et la poussière des apartemens. Mais en répétant cette opération, on peut lui faire acquérir une fixité suffisante pour y pouvoir passer la main sans rien emporter. Ce degré de fixité peut convenir à des dessins, ou à des études au pastel, qu'on voudroit hazarder sans glace à servir d'originaux aux Élèves.

Nottes historiques sur le secret de fixer le Pastel par M. Loriot.

M. Loriot, après avoir perfectionné son secret et en avoir fait plusieurs épreuves, les soumit à l'examen de la Compagnie à l'assemblée du samedy 6 Octobre 1753. L'Académie en fut satisfaite, et chargea M. *L'Épicié*, son Secrétaire alors, de lui donner un extrait de la délibération dudit jour. M. Loriot revint encore à la séance du 1er Décembre de la même année 1753 avec de nouvelles épreuves de son secret, et la Compagnie lui fit donner un nouvel extrait, par lequel la Compagnie assuroit que ce secret avoit le mérite d'oter les moisissures, ce qui fut prouvé par le Pastel de Me *Rosalba Cariera*, fixé par lui.

Louis XV, d'après le compte qui lui fut rendu dans ce tems par Monsieur le Marquis de Marigny, Directeur et ordonnateur général de ses Bâtimens, de l'importance de cette découverte, accorda à l'inventeur mille livres de pension, à condition toutefois qu'il déposeroit son secret dans les Archives de ses Bâtimens, à l'effet d'être rendu public après sa mort. Mais M. Loriot, désirant être utile et seconder les vues de M. le Comte d'Angiviller, s'est déterminé à le rendre public de son vivant. En conséquence il s'est transporté à l'assemblée du 8 Janvier dernier, où il a, en présence de la Compagnie, fixé des tableaux au pastel et des dessins, et a donné en même tems les détails de toutes ces opérations cy dessus énoncées.

Na. – M. Loriot a fait faire une verge de fer, dont le modèle est déposé à l'Académie.

– Je certifie les détails du secret de M. Loriot conformes au Mémoire qu'il a fourni lui-même.

Renou.

Procès-Verbaux, 26.II.1780:

Le Secrétaire certifie l'Académie que le secret de M. Loriot est inscrit. — Le Secrétaire a certifié à l'Académie qu'il avoit inscrit, à la suite de la présente délibération, les détails du secret dé M. Loriot pour fixer les pastels.

Procès-Verbaux, 18.III.1780:

Le secret de M. Loriot imprimé aux frais de l'Académie. – En ouvrant la séance, le Secrétaire a fait lecture d'une lettre écrite de Versailles à M. Pierre, Directeur, par M. le Comte d'Angiviller, Directeur et ordonnateur général des Bâtimens du Roy, par laquelle il lui mande que M. Loriot vient de lui adresser une explication de son procédé pour la fixation du Pastel. Il paroit désirer que l'Académie en fasse faire à ses frais l'impression, et les débite à son profit, après en avoir donné un certain nombre d'exemplaires à M. Loriot. Dans le cas où cette proposition souffriroit des difficultés, M. le Comte d'Angiviller pense devoir laisser à M. Loriot tout le profit de l'impression, en la laissant faire à ses frais, et qu'alors il se borneroit à en prendre pour l'administration une certaine quantité d'exemplaires. Il ajoute qu'il lui semble que ce Mémoire devroit être suivi d'une nouvelle Approbation. En conséquence, l'Académie a autorisé M. Halle à en faire imprimer six cens exemplaires, dont on en donnera deux cens à M. Loriot.

Procès-Verbaux, 29.IV.1780:

Exemplaires imprimés du secret de M. Loriot distribués à l'assemblée. – Les exemplaires du secret de M. Loriot pour la fixation du pastel, imprimés aux frais de l'Académie et tirés au nombre de 600, ont été distribués dans cette assemblée à chacun des Membres de ladite Compagnie. Deux cens ont été réservés pour M. Loriot, ainsi qu'il avoit été arrêté. Le reste demeurera déposé chez le Concierge pour être délivré au public au profit de l'Académie.

L'abbé ROZIER & J.-A. Mongez

Below is the introductory text which precedes a reprint of the *Détails du Secret de M. Loriot pour fixer le Pastel* appended to tbe Procès-Verbaux for 5.II.1780 above.

Observations sur la physique, sur l'histoire naturelle et sur les arts, XV/1, .VI.1780, pp. 448–9

SECRET

De fixer le Pastel, inventé par M. LORIOT, *& publié par l'Académie Royale de Peinture & Sculpture, en 1780.*

LE peu d'adhérence des couleurs qu'on emploie dans la Peinture au Pastel, & les changemens rapides qu'elle éprouve par l'effet de l'humidité & des vapeurs dont l'air est toujours plus ou moins chargé, ont engagé depuis long-tems plusieurs personnes, à rechercher les moyens de la fixer. Mais leurs efforts avoient été sans succès jusqu'en 1753, que M. Loriot, connu par un grand nombre d'autres inventions, parvint à cette découverte. Il l'annonça à Monsieur le Marquis de Menars, alors Directeur & Ordonnateur-Général des Bâtimens de Sa Majesté,

qui, guidé par son goût & son amour pour les Arts, sentit aussitôt l'importance d'un moyen de conserver des morceaux qui n'avoient pu avoir jusqu'à ce moment qu'une existence fugitive &, pour ainsi dire, éphémère. Il chargea l'Académie Royale de Peinture d'examiner diverses épreuves de ce Secret, qui lui furent mises sous les yeux, par M. Loriot, le 6 Octobre 1753, & cette Compagnie consigna, dans sa délibération du même jour, la satisfaction qu'elle en avoit eue. Peu de tems après, M. Loriot lui présenta de nouvelles épreuves tendantes à prouver que ce Secret avoit aussi le mérite de détruire les taches de moisissures. Le morceau de réception de la célèbre Rosalba Corriera, fixé par M. Loriot & rendu presque à sa premiere fraîcheur, le démontra aux yeux de l'Acadcmie de Peinture.

D'après des succès aussi-bien constatés, Monsieur le Marquis de Menar fit accorder, par le feu Roi, à M. Loriot une pension de mille livres, à la charge néanmoins que son Secret seroit déposé dans un écrit cacheté, pour n'être donné au public qu'après le décès de sou Auteur.

Monsieur le Comte d'Angiviller ayant été chargé par Sa Majesté, de l'administrarion de ses Bâtimens, a desiré qu'un secret si utile fût rendu public, il l'a témoigné à M. Loriot, qui, consultant davantage le bien public que son utilité personnelle, s'y est prêté avec un désintéressement digne d'éloges. En conséquence, il s'est rendu, le 8 Janvier dernier, à l'Académie Royale de Peinture, que Monsieur le Comte d'Angiviller avoit chargé de prendre connoissance de son procédé, & en présence de la Compagnie, il a fixé divers Tableaux & Dessins, en lui développant en même-tems tous les détails de l'opération, dont elle a été entièrement satisfaite. C'est pourquoi elle a pensé ne pouvoir mieux faire, pour contribuer à répandre ce Secret utile, que de faire imprimer à ses frais le Mémoire expositif qui en contient tous les détails, tel qu'il est inscrit sur ses Registres.

Détails du Secret.

[remainder of text: *v.* Procès-Verbaux, 5.II.1780 *supra*]

Jean-Étienne LIOTARD (1702–1789)

This undated manuscript from among Liotard's papers (written in a different hand: Trivas 1941 suggests that of his daughter) may date to around 1781, the publication date of his *Traité des principes et des règles de la peinture*, which, like his earlier "Explication des différents jugemens sur la peinture" (*Mercure de France*, .XI.1762; both reprinted in R&L), contains very little practical information on pastel techniques.

Bibliothèque de Genève, MS fr. 355, f.143s, repr. Benisovich 1953; R&L, p. 112:

Manière d'imprimer le papier pour peindre au Pastel

Mettez sur des Charbons ardens une pierre ponce grosse comme le poingt. Retirés la lorsquelle sera bien rouge et calcinée. Pilez la et la réduisés en poudre que vous passerés deux fois dans un tamis de Soye. Prenes deux morceaux de cole de poisson que vous reduirés en tres petits morceaux soit en la coupant avec un couteau soit en la frapant a grand coup de marteau. Faittes tremper cette cole dans lesprit de vin tres fort pendant vingt quatre heures et meme plus il suffit qu'il y en ait pour couvrir la cole. Remplissés un pot vernissé qui tienne pinte d'eau commune. Versez la cole et lesprit de vin dans lequel elle aura trempé. Laissés fondre la colle sur un feu modéré et lorsquelle sera fondue a peu de chose près passés la au travers d'un linge fin et remettez la sur un feu moderé. Vuidés la poudre de pierre ponce dans cette cole par petite quantité et pour connoitre lorsquil y en aura suffisament faites des essais avec une brosse sur un morceau de papier que vous laisserés secher pour mieux en juger. Vous aurés vos chassis sur lesquels vous voulés peindre que vous auries ainsy preparé. Tendés et arretés sur ces chassis une toille bien egale et sans noeuds. Collés avec de la colle ordinaire sur cette toille du papier gris ou bleu exactement pour quil ne fasse point de plis lorsque vos chassis seront secs vous leur donnerés limpression avec la colle melée de pierre ponce de la maniere suivante: Ayés la plus gross broche possible ou mieux encor, prenés six ou huit broches moyennes que vous fixerés les unes à côtés des autres d'une maniere stable. Trempés votre brosse dans la colle en la remuant beaucoup toutes les fois que vous y reviendrés et passés la sur votre chassis.

Observations. Il est tres essentiel de ne point laisser refroidir la colle depuis le moment ou elle est chargé de la poudre de pierre ponce jusqu'à ce quon en aura fait l'employe. Comme aussy pour que l'impression soit bien unie sans inegalité il faut eviter absolument que la brosse repasse deux fois dans le meme endroit on y parviendra aisément si lon commence par un coté du chasses en le suivant parallelement et si lon met chaque coup de brosse toujours a coté les unes des autres bien parallelement jusques a ce que limpression soit achevé.

Louis-Marie BLANQUART DE SEPTFONTAINES (1751–1830)

(*Article de M.* BLANQUART DE SEPTFONTAINES, *gentilhomme de l'Ardrésis*).

Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques, Paris, 1782–91, VI, pp. 62–65:

PASTELS ET LES CRAYONS DE DIVERSES ESPECES. (Art de composer les)

La partie des beaux arts, en traitant de la peinture, enseignera l'usage des *pastels*. Mais leur composition, comme celle des crayons ordinaires, appartient aux arts-méchaniques. La première Encyclopédie s'explique à peine ser ces deux objets: cependant aucun des procédés de l'industrie n'est étranger à la tâche que ce grand ouvrage s'est imposée par son titre.

DES PASTELS.

Le mot *pastel* dérive de *pâte* ou *paste*, ainsi qu'on l'ortographioit anciennement. Les *pastels*, en effet, sont de véritables pâtes contournées en petits rouleaux d'environ trente lignes de longueur, sur trois à quatre de diamètre.

Le *blanc de Troyes*, vulgairement appellé *petit blanc*, la *terre à pipe*, & les diverses matières colorantes, fournissent la base des *pastels*.

Premier broyement à l'eau simple.

Le blanc de Troyes est exempt de ce premier broiement. La craie dont il est formé, se trouve réduite en molécules si fines, qu'un nouveau frottement n'augmenteroit point leur ténuité. Ce blanc s'achète en pains, & sa préparation est nettement décrite, tome I. pag. 212 & suivantes de cet ouvrage.

La terre à pipe doit être prise toute purgée du sable & des pyrites qu'elle contient naturellement. Je conseillerai même de s'épargner encore l'embarras de la corroyer, en la demandant dans l'état de perfection où les ouvriers la moulent: elle est alors très-pure. Les merciers en débitent des tablettes sous le nom de *pierre a détacher*, & ces tablettes ne coûtent pas six deniers l'once.

A l'égard des substances colorantes, on gagnera sans doute à les appréter soi-même.

Ecrasez sur un carreau de marbre ou de porphyre la couleur que vous voulez travailler. Humectez-la d'eau naturelle & broyez-la le plus exactement possible. Ne versez l'eau qu'à foible dose, & ramenez toujours au centre du carreau la couleur qui s'étendra trop. Remettez la molette en mouvement: bientôt la matière acquerra la consistance d'une pâte molle & douce au toucher.

Les couleurs, ainsi broyées, ne doivent point rester en masse. On les partage en petits tas que les peintres appellent *grains* ou *trochisques*: pour sécher ces grains, on les range sur des feuilles de papier, à l'abri de la poussière.

Toutes les couleurs subissent le même procédé. Quand on a formé des trochisques, & qu'ils sont secs, on les renferme séparément dans autant de boîtes particulières.

Ces couleurs en grains sont connues & se vendent sous la

dénomination de *couleurs broyées à l'eau*. Dans cet état, elles se conservent supérieurement: on ne court donc aucun risque de s'en approvisionner même pour les besoins à venir.

Second broyement à sec.

Le second broyement consiste à pulvériser le blanc, la terre à pipe, &, de chaque couleur en grains, la quantité qu'on prévoit employer de suite. Comme jusqu'ici toutes ces matières ne sont liées que par l'intermède de l'eau, elles se diviseront aisément sous la molette.

Troisième broyement à l'eau de savon & à l'eau de gomme. Pastels blancs.

Répandez sur la pierre autant de blanc que sa surface vous le permettra. Arrosez-le d'une eau fortement chargée de savon d'Alicante, & broyez.

Quand la matière bien remuée présentera le coup-d'œil d'un mortier épais, ajoutez-y pour la liaison un peu de gomme, & broyez de nouveau. Cette matière donnera les *pastels* blancs: prélevez sor le monceau de quoi fournir à votre nombre, & le mettez en réserve.

N'oublions pas que, pour améliorer ces *pastels* qui seroient de craie pure, on méle toujours un peu de *céruse* au blanc *de Troyes*; cette addition lui communique à la fois & plus de corps, & plus [p. 63] de blancheur: l'union de l'un à l'autre s'opère en rebroyant l'ensemble sur un coin de la pierre, ou sur un marbre séparé.

Observation.

Les effets du savon & de la gomme dans les *pastels*, sont faciles à saisir: le savon les rend moëlleux: la gomme les consolide. Trop tendres, ils s'écraseroient dans les doigts; trop durs, ils gratteroient le tableau & ne marqueraient point. Il faut nécessairement prendre un juste milieu.

Mélange des couleurs.

Entre la teinte la plus légère & chaque couleur pure, il est d'usage de composer quatre à cinq teintes intermédiaires. Les uns se contentent de diviser le blanc en autant de tas, & de nuancer ce tas par une augmentation graduelle de couleurs. D'autres, au lieu du blanc, emploient la terre à pipe seule; enfin j'ai vu mélanger, par égale portion, la terre à pipe & le blanc, & ce mélange produisoit pour les *pastels* un excellent fondement. Le blanc, resté ser la pierre & broyé, devient donc une avance. Les retranchemens qu'on y fera sans cesse, l'épuiseront encore assez tôt.

Un débutant n'attrapera pas toujours de prime-abord la nuance à laquelle il vise. Il doit compter sur des tatonnemens, du moins jusqu'à ce que l'habitude & la pratique, guides infiniment plus sûrs dans les arts que toutes les leçons écrites, aient familiarisé ses yeux & sa main avec les doses. On peut, en attendant, imiter des échantillons.

Les tas destinés aux premières teintes, aux teintes foibles, veulent être réservés sous de plus grands volumes. L'accroissement qu'ils reçoivent de l'intromission des couleurs, est presque nul: les suivans, au contraire, en sont augmentés d'une manière sensible. Sans cette attention, les tas finalement seroient inégaux, & les assortimens incomplets.

Je n'observerai pas que des couleurs ajoutées toutes sèches ser la terre à pipe & le blanc en pâte molle, entraînent de nouveaux arrosemens: l'épaisseur de la matière en avertit assez; mais, dans la distribution des eaux de gomme & de savon, il est essentiel de ne point perdre de vue leurs effets différens & opposés.

Le second volume ci-dessus, page première & suivantes, traite amplement de la composition des diverses couleurs. J'y renvoie le lecteur, ainsi qu'à l'art du *peintre en bâtiment*,

Façon des pastels.

Pour bien façonner les *pastels*, la matière ne doit être ni trop molle, ni trop redurcie. Profitez du moment où, sans avoir perdu sa souplesse, elle cesse pourtant de s'attacher, comme une glu, aux corps qui sont en contact avec elle.

On partagera la pâte en portions égales, & telles que chacune puisse fournir une boulette de huit lignes de diamètre ou environ. A l'àide d'un mouvement circulaire, la main arrondit les boulettes sur une table; & les faisant ensuite aller & revenir, elle les allonge en rouleaux.

Cette méthode est la méthode usuelle: mais les *pastels* ont beaucoup meilleure grâce, quand, pour les allonger, on fait agir sur eux, au lieu de la main, une surface plus régulière. Il est même aisé de rendre leur grosseur, absolument semblable. Procurez-vous une planchette de six à sept pouces de longueur sur quatre de largeur; qu'elle soit ou d'ébène ou de buis, & soigneusement rabottée. Elevez cette planchette sur deux petits supports, que vous clouerez à ses extrémités les plus distantes. Il est évident que ces deux pièces qui occupent le dessous de la planchette, la tiendront élevée de toute leur épaisseur, & que des boulettes molles sur lesquelles cette planchette sera promenée jusqu'à ce qu'elle pose, prendront nécessairement un diamètre uniforme. Je ne dis rien de l'élévation des supports: la grosseur qu'on voudra donner aux *pastels*, peut seule déterminer cette élévation. Quant au plan sur lequel on allongera les boulettes, le plus poli mérite la préférence, & je ne vois rien de mieux qu'un fragment de glace.

C'est à l'ombre, & lentement, qu'il faut laisser sécher les pastels. Le feu d'une cheminée, la chaleur même du soleil les crevasseroit de toutes parts.

Observations.

On lit dans le recueil intitulé *Secrets concernant les arts*, tome I, pag. 139, une méthode particulière de composer les pastels. Je la transcrirai littéralement, & je m'en permettrai l'examen.

> « Prenez de la terre blanche toute préparée pour faire des pipes à tabac, que vous broyerez sur le porphyre ou l'écaille avec de l'eau commune, ensorte qu'elle soit en pâte, & prenez des couleurs que vous voudrez chacune en son particulier, & les broyerez sèchement ser la pierre le plus fin que vous pourrez, puis les passez par un taffetas ou une toile très-fine, & mêlez chaque couleur avec la pâte, selon que vous voudrez la colorer plus ou moins; ajoutez-y un peu de miel commun, & de l'eau de gomme arabique à discrétion ».

Cette recette est donnée sous le nom du *prince Robert*, frère du prince palatin. L'éditeur courtisan l'a qualifiée de *très-excellente*: un éloge coûte moins sans doute qu'une vérification; l'expérience lui eût cependant appris:

[p. 64] D'abord que la terre à pipe, même toute préparée, n'est point une terre blanche: le feu seul lui communique cette couleur, & vraisemblablement l'éditeur n'entend pas qu'on s'en serve après la cuisson.

En second lieu, que le tissu désigné pour tamiser les matières broyées, ne se prête aucunement à leur passage. La molette bien conduite les pulvérise complettement, & dispense d'employer le secours beaucoup trop lent du taffetas.

Enfin il eût vu que l'eau de gomme, versée sans ménagement, durcit & gâte tout. *Avec discrétion* étoit ici le mot, & non pas *à discrétion*.

Ces remarques, annoncées par occasion, ne seront peut-être point inutiles. Le recueil qui les fait naître, est assez généralement répandu. Il est bon, & sur-tout aujourd'hui, d'inspirer contre de telles compilations une défiance raisonnable.

Pastels en cire.

Ces *pastels*, différens des simples *pastels* dont j'ai parlé, ont pour inventeur un peintre allemand, M. *Reifstein*. Sa méthode que j'emprunterai du *Dictionnaire de l'industrie*, dépôt intéressant & véritablement digne d'être consulté, consiste

> « à réduire les couleurs en poudre très-fine, à mêler dans cette poudre de la cire fondue avec un peu de graisse de cerf, & à bien broyer le tout dans un petit vase expose à un feu très-doux. Lorsque le mélange est presque refroidi, on le coupe par morceaux; on met ces morceaux sur du papier gris qui absorbe la plus grande humidité: on façonne les pastels; & pour leur donner de la consistance, on les jette dans de l'eau froide.

» Ce n'est ni sur du papier, ni sur du parchemin qu'on peint avec ces pastels qui sont solides, mais sur une toile. On la prépare en la recouvrant d'une couche d'huile saupoudrée sur toute sa surface avec du verre réduit en poudre & passé par un tamis, pour l'obtenir de la plus grande finesse ».

Le même ouvrage rapporte encore un procédé, dont la peinture est redevable à M. Bachelier.

« Cet artiste, connu par ses talens, a trouvé le moyen de préparer deux sortes de pastels, dont les uns tendres & mous, s'étendent sous le doigt & peuvent ensuite se fixer en exposant le tableau à la chaleur d'un réchaud, à la manière de la peinture à l'*encaustique*; les autres *pastels* sont comme de la sanguine pour la dureté.

» Voici la manière dont il les prépare. Il fait dissoudre du sel de tartre dans de l'eau tiède jusqu'à saturation. Il filtre ensuite cette eau à travers un papier gris; & la mettant sur un feu doux, il y fait fondre de la cire blanche, d'où résulte une espèce de savon de cire de consiatance de bouillie. Ce savon est très dissoluble dans l'eau: lorsqu'il veut préparer les pastels, il fait dissoudre un peu de ce savon, & se sert de l'eau pour humecter ses couleurs en poudre, & les réduire en pâte qu'il coupe pour former les *pastels*. Si les *pastels* restent dans cet état, ils sont tendres & propres à être fixés: mais, s'il les veut fermes, il les met sous une mouffle, & leur donne un petit degré de chaleur. On peut faire avec ces *pastels* des desseins colorés que rien n'altère ».

Encaissement & classement des pastels.

La conservation de ces corps frêles exige qu'on les mette à l'abri de tout choc. Rien n'est plus propre à cet effet que les boîtes plates, au fond desquelles on les couche parallèlement sur des lits de coton. Chaque couleur & ses dégradations occupent un emplacement distinct; l'artiste n'a qu'à porter la main sur la nuance qu'appelle son tableau.

Jacques LACOMBE (1724–1811)

Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques, Paris, 1782–91, VI, pp. 67–70:

[This text draws heavily on Lalande 1769.]

PASTEL (Art de fixer le).

[p. 67] M. le prince de San Severo, chymiste & physicien célèbre de Naples, examina s'il seroit possible de fixer les pastels en humectant le papier par derrière seulement: mais il se présentoit ici des difficultés.

Une eau gommeuse propre à fixer les *pastels*, étendue avec un pinceau derrière le tableau, humecte fort bien certaines couleurs; mais la laque, le jaune de Naples & quelques autres restent toujours seches & ne se fixent point.

Une matière huileuse, quelque transparente & quelque spiritueuse qu'elle soit, ternit les couleurs & leur ôte le plus bel agrément.

L'huile dé térébenthine, quoiqu'elle soit claire comme de l'eau, a le même inconvénient; d'ailleurs elle s'évapore dans l'espace de deux ou trois jours; les couleurs alors ne restent pas bien fixées, & se lèvent avec le doigt.

La gomme copal, la gomme élémi, le sandaraque, le mastic, le karabé, & généralement tous les vernis à l'esprit de vin & les résines, obscurcissent les couleurs & rendent le papier transparent, nébuleux & comme semé de taches.

La colle de poisson est la seule matière que le prince de San Severo ait trouvé propre à cet usage. Voici son procédé.

Il prend trois onces de la belle colle de poisson; il la coupe en écailles minces, & la met infuser pendant vingt-quatre heures dans dix onces de vinaigre distillé; il met là-dessus quarante-huit onces d'eau chaude bien claire, & il remue ce mélange avec une spatule de bois, jusqu'à ce que la colle soit presque entièrement dissoute.

Ce mélange étant versé dans un vase de verre, que l'on enfonce dans le sable à deux ou trois doigts de profondeur, on met la poêle qui renferme le fable, sur un fourneau à feu de charbon; mais on le ménage de façon que la liqueur ne bouille jamais, & qu'on puisse même toujours y tenir le doigt: on la remue souvent avec la spatule, jusqu'à ce que la dissolution soit entière; apres quoi on laisse refroidir la matière, & on la passe par le filtre de papier gris sur un entonnoir de verre, en observant de changer le papier, quand la liqueur a trop de peine à passer.

S'il arrive qu'on n'ait pas mis assez d'eau; que la colle soit d'une qualité plus glutineuse; qu'elle ait de la peine à passer, & qu'elle se coagule sur le papier, on y ajoute un peu d'eau chaude, on fait dissoudre la matière avec la spatule de bois, & on la filtre. L'expérience fait juger de la quanitité d'eau nécessaire pour cette opération.

Quand la liqueur est filtrée, on la verse dans une grande bouteille, en mettant alternativement un verre de la dissolution & un verre d'esprit de vin bien rectifié, pour qu'il y ait un égal volume plutôt qu'un poids égal des deux liqueurs.

La bouteille étant bouchée, on la secoue pendant un demi-quart d'heure, pour que les liqueurs seient bien mêlées, & l'on a tout ce qui est nécessaire pour la fixation du *pastel*.

Le tableau qu'on veut fixer étant placé horisontalement, la peinture en dessous, bien tendu par deux personnes, on trempe un pinceau doux & large dans la composition décrite ci-dessus.

Il faut que le pinceau soit de l'espèce de ceux qu'en emploie pour la miniature, mais qu'il ait au moins un pouce de diamètre. On le passe sur le revers du papier, jusqu'à ce que la liqueur pénètre bien du côté de la peinture, & que l'on voie toutes les couleurs humectées & luisant comme si l'on y avoit passé le vernis.

La première couche pénètre promptement à cause de la sécheresse du papier & des couleurs absorbantes: on donne une seconde couche plus légère; il faut avoir soin de donner ces couches bien également & de manière qu'il ne s'y fasse aucune tâche; après quoi l'on étend le papier sur une table bien unie, la peinture en dehors, & le revers sur la table pour l'y laisser sécher à l'ombre & peu à peu. Il suffit de quatre heures en été, & l'on a un tableau fixé, sec, sans aucune altération & sans aucun pli.

Quelquefois il y a des couleurs qui ne se fixent pas assez par cette première opération, & l'on est obligé de donner une nouvelle couche de la même façon que la précédente.

Il est utile que le peintre repasse ensuite les couleurs avec le doigt l'une après l'autre, chacune dans sen sens, de la même façon que s'il peignoît le tableau; ce qu'on peut faire en trois ou quatre minutes de temps, pour ôter cette poussière fine qui, étant détachée du fond, pourrait n'être pas adhérente & fixée.

Cette manière de fixer le *pastel* est simple, facile & sûre. L'altération qu'elle cause dans les couleurs est insensible, & sa solidité est telle que l'on peut nettoyer le tableau sans gâter la couleur. [p. 68] Cette colle donne de la force au papier, de manière qu'on peut l'attacher à la muraille & le coller sur toile encore plus facilement que le papier ordinaire. Le vinaigre distillé contribue à chasser les mites qui gâtent souvent les *pastels*.

On peut aussi coller le papier sur une toile, avant que de le peindre, pourvu qu'elle soit claire, & qu'on se serve de colle d'amidon.

On fixera le *pastel* de la même manière, en employant seulement un pinceau qui soit un peu plus dur, & en appuyant un peu plus fort pour que la liqueur pénètre de l'autre côté: il faudra plus de temps pour le sécher; mais l'effet sera le même pour la fixation du pastel.

Autre procédé.

On peut faire une liqueur peu coûteuse, dans laquelle on ne fait que plonger le tableau en *pastel* l'espace d'un clin-d'œil. Cette liqueur se prépare en faisant fondre du bel alun en poudre dans deux verres d'eau bien claire.

Lorsque cette eau s'est chargée de la quantité d'alun qu'elle peut dissoudre, il faut la décanter de dessus l'alun qui peut rester au fond du vase; ce qui est très-essentiel.

Dans cette eau bien imprégnée d'alun, on met pour quatre

ou cinq sols de colle de poisson bien claire & bien nette.

Lorsque cette colle a trempé vingt-quatre ou trente heures, on fait bouillir l'eau pour que la colle achève de se fondre entièrement. On passe ensuite cette liqueur à travers un linge blanc, pour ôter la peau de résidu qu'il peut y avoir. On verse cette eau, pénétrée de sel alumineux & de colle, dans une bouteille de verre où l'on a mis auparavant trois chopines d'eau de vie non colorée; à laquelle on a ajouté un bon verre d'esprit de vin.

Voilà la manière de préparer la liqueur qui servira à fixer le *pastel*, & l'on peut en faire une quantité plus ou moins grande, èn augmentant les doses en proportion, suivant la grandeur dès tableaux qu'on voudra fixer: mais cette même liqueur peut resservir à fixer d'autres tableaux, tant qu'elle est en assez grande quantité. Cependant, quand la liqueur servant à fixer le *pastel*, est un peu vieille, elle en affoiblit le brillant.

Voici présentement la manière de procéder: on prend un bassin ou une toile cirée dont on relève les bords, de la grandeur nécessaire pour pouvoir y plonger le tableau.

On fait chauffer au bain-marie la liqueur, ayant attention que la colle de poisson soit bien dissoute.

On place, à chaque coin de ce bassin, un morceau de plomb qui ne soit recouvert de la liqueur que d'une ligne ou un peu plus: on prend le tableau horisontalement, & on le plonge légérement dans cette liqueur. Ces plombs qu'on a eu soin de mettre sur les côtés, empêchent qu'il ne plonge trop avant.

Plonger le tableau dans la liqueur & l'ôter doit être l'opération d'un clin-d'œil. On retire le tableau toujours horisontalement, & on le place dans cette même position en quelque endroit où il ne soit soutenu que sur ses deux bords, comme sur le dos de deux chaises. On le laisse ainsi sécher.

Lorsque le tableau est bien sec, on juge de l'effet qu'a produit la liqueur; on reconnoît que toutes les couleurs se sont conservées dans leur nuance primitive; car il n'est pas possible de distinguer à la vue les endroits du tableau qui ont été fixés, de ceux qui ne le seroient pas: on ne le peut qu'en y portant le doigt.

Le *pastel* qui n'a point été fixé, s'efface sous le doigt, au lieu qu'on peut toucher à celui qui a été fixé, sans en enlever la moindre parcelle. L'eau, dit-on, n'y fait aucun tort, & le pastel ainsi fixé peut même soutenir un vernis qui lui serve de glace.

Pour cet effet, après que la peinture en pastel est fixée & sèche, on applique dessus avec une brosse douce une ou deux couches de colle de poisson, fondue, & assez forte pour qu'elle forme comme une espèce de gelée. Lorsqu'elle est refroidie, on y mêle environ un tiers d'esprit de vin, ou de bonne eau de vie non colorée.

Quand cette préparation est sèche, on y applique alors du vernis dont on se sert pour les découpures. Il y fait le même effet que sor les tableaux en détrempe.

Procédé de M. Loriot.

Enfin voici le procédé de M. Loriot, *pour fixer le pastel & toutes sortes de. couleurs.*

Pour fixer avec succès le *pastel*, il faut se procurer, 1°. une petite vergette de poche ordinaire, dont les crins soient un peu courts; 2°. une verge de fer, de six à sept pouces de long, de forme: trois quarts ou triangulaire, & qui soit un peu recourbée par l'un de ses bouts, comme en bec de corbin. La branche d'un compas de sculpteur pouiroit suppléer à cet outil.

Après s'être muni de ces deux objets, il s'agit de préparer une mixtion qui. doit être composée d'une chopine d'eau bien claire & très-pure, dans laquelle on fait dissoudre la valeur d'environ deux gros de bonne colle de poisson, que l'on coupe en morceaux le plus qu'il est possible, pour en hâter la dissolution. On fait bouillir cette eau dans [p. 69] le vase où on l'a mise, au bain-marie, jusqu'à la parfaite dissolution de la colle; &, afin qu'il ne reste aucun dépôt, on passe ensuite la même eau dans un linge. Cela fait, on verse une partie de cette eau collée, encore chaude, dans une soucoupe, à mesure qu'on en a besoin, & l'on y ajoute une quantité d'esprit de vin, de la meilleure qualité, dont la proportion doit être le double de la partie de l'eau collée mise dans la soucoupe.

Tout étant disposé, comme on l'a déjà vu, on placera verticalement, ou avec un peu d'inclinaison, la peinture au pastel qu'on voudra fixer, soit sur un chevalet ou contre un mur, soit contre une chaise, une table, &c. Puis on trempera les crins de la vergette dans la soucoupe, afin de les imbiber de cette mixtion, ayant sein d'en ôter ensuite la plus grande partie, en passant sur les crins de la vergette, à diverses reprises, le bout recourbé de la vergé de fer, de manière à presser les crins en tirant toujours à soi, c'est-à-dire, dans le même sens.

Pour commencer l'opération de fixer le *pastel*, la verge humectée de mixtion étant encore tiède, on présentera la face de cette vergette à huit ou dix pouces du tableau, en passant la partie recourbée de la verge de fer, de manière à presser légèrement les crins par une de ses carnes, toujours dans un même sens en le tirant à soi: il résultera de là, vu la position de la vergette, une espèce de vapeur & de rosée presqu'imperceptible, qui sera lancée par l'échappement de chaque crin d'aplomb sur le tableau, dont le mélange d'esprit de vin & d'eau collée, pénétrant à la fois le pastel, viendra nécessairement à bout de le fixer. On continuera de promener successivement la vergette humectée de mixtion avee les mêmes précautions, c'est-à-dire, en la comprimant à l'aide de la verge de fer sur toute la superficie du tableau, ayant soin de tremper la vergette dans la mixtion, à mesure que l'on s'appercevra qu'elle aura besoin d'être humectée de nouveau.

Quand toute la surface du tableau sera imprégnée de cette rosée, on la laissera sécher; ensuite on recommencera le procédé, dans le même ordre & de la même manière, une seconde ou une troisième fois.

Un plus grand nombre de couches n'ést pas nécessaire, (quoiqu'il n'y ait aucun risque à multiplier cette aspersion jusqu'à cinq ou six fois); car le procédé dont il s'agit, ne dispense pas de couvrir d'une glace, suivant l'usage, ces tableaux au *pastel*. Le but est de lier toutes les particules de ce dernier, lorsqu'elles ne sont que de la poudre, de manière qu'en la touchant avec les doigts, il ne puisse ni se détacher, ni être altéré: d'ailleurs qu'arriveroit-il en multipliant ces aspersions, sinon qu'on se croiroit autorisé à pouvoir ensuite frotter ces tableaux sens les gâter? Mais alors on altérerait le velouté du *pastel*.

Ce seroit une erreur de croire qu'une peinture au *pastel*, une fois fixée, seroit susceptible d'être vernie par le même procédé que celui de sa fixation; car autant la mixtion indiquée fait revivre les couleurs qui ont changé, autant le vernis pourrait, altérer celles du *pastel*.

Au lieu d'eau filtrée ou bien épurée, on peut faire dissoudre la colle de poisson dans du kersvaser; & à quelques égards ce mélange paraît plus avantageux, en ce qu'il est plus spiritueux, & qu'il sèche plus promptement. Alors il suffit, contre deux cuillerées de kersvaser collées & mises dans la soucoupe, d'ajouter une cuillerée d'esprit de vin.

On fixe, par la même méthode, toutes sortes de dessins. La seule différence est qu'au lieu de les incliner, comme les tableaux, on peut les mettre à plat sur une table, à cause de leur peu de consistance.

Il y a cependant des ouvrages de très grands maîtres qui ne peuvent être fixés par ce procédé, à cause de l'amalgame qui a servi à leur préparation, soit qu'on ait employé, pour cette préparation, la pierre-ponce & la colle, soit que l'ébauche ait été vernie & travaillée par-dessus.

Toutes les épreuves confirment que les couleurs capables d'être altérées par l'air, sont régénérées & recouvrent un nouveau lustre, au moyen de la mixtion dont il s'agit, & qu'elle ôte les taches de moisissure, ainsi qu'il est attesté par le certificat de l'Académie.

Georges-Louis Leclerc, comte de BUFFON (1707–1788)

Histoire des minéraux, Paris, 1783–85; éd. 1837, I, p. 745:
La plupart des pastels ne sont que des terres d'alun teintes de différentes couleurs.

Paul-Romain CHAPERON (1732–1793)

The anonymous 1788 text now universally attributed to Chaperon (*v.* Artists) is perhaps the most important guide to eighteenth century practice. It is reproduced here *in extenso* with the omission of one lengthy digression; the full text is available online through the link *Traité de la peinture au pastel*.

TRAITÉ DE LA PEINTURE AU PASTEL
Du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer; avec l'indication d'un grand nombre de nouvelles substances propres à la Peinture à l'huile, & les moyens de prévenir l'altération des couleurs.
Par M. P. R. de C ... C. à P. de L.
Paris, 1788

[p. 9] 1. La peinture au pastel est l'art de représenter les objets sur une surface plane avec des pâtes composées de substances colorées, qu'on a broyées à l'eau pure & qu'on a fait sécher après les avoir roulées en forme de crayons.

2. Ce genre de Peinture est d'une facilité particulière. Il joint à cet avantage, celui de ne [p. 10] répandre aucune odeur, de n'occasionner aucune malpropreté, de pouvoir être interrompu quand on veut & repris de même, enfin de se prêter à toutes les positions, de quelque côté que vienne la lumière.

3. La Peinture au pastel seroit donc généralement préférée, surtout pour le portrait, où l'on est souvent d'opérer à différentes reprises; mais elle n'a, pour ainsi dire, qu'une existence précaire, faute de consistance & de solidité; la moindre secousse fait tomber le pastel: le plus léger frottement l'emporte. Il faut, pour le garantir, couvrir les tableaux d'un verre qui court lui-même les plus grands risques au moindre choc.

4. Cet inconvénient l'a fait négliger par les grands Artistes. Ils [p. 11] ont préféré la Peinture à l'huile, comme plus propre à transmettre leurs ouvrages à la postérité.

5. Cependant on pouvoit trouver un moyen de lui donner aussi de la consistance, en assurant & fixant le pastel. Mais il falloit que les Sçavans tournassent les yeux du côté des Arts, ou que les Artistes les tournassent du côté des sciences.

6. Dans la classe de ceux-ci, M. Loriot, méchanicien de réputation, fit des tentatives assez heureuses en 1753. Mais il se réserva son secret, meme après avoir obtenu des marques de la munificence du Gouvernement. Ce n'est qu'en 1780 qu'il l'a publié. Nous y reviendrons bientôt.

7. Dans la classe des autres, M. le Prince de San-Severo di [p. 12] Sangro, que Naples doit compter à la fois parmi les Amateurs & les Physiciens les plus recommandables qu'elle ait vu naître, y parvint aussi dans le même tems; il ne fit aucune difficulté de communiquer le moyen qu'il employoit à M. de la Lande, pendant le voyage que celui-ci fit en Italie en 1766, & qui ne tarda pas à publier dans sa relation.[21] Mais il ne paroît pas qu'on en ait fait grand usage, quoiqu'on le trouve copié dans l'Encyclopédie, & qu'il reussisse très-bien dans de petits tableaux. Nous en parlerons aussi dans la suite, lorsque nous indiquerons les moyens que nous avons trouvés de fixer le pastel en grands; peut-être que désormais, rien n'empêchera les Artistes de se familiariser avec ce [p. 13] genre de Peinture aimable & facile.

8. Aucun autre n'approche autant de la nature. Aucun ne produit des tons si vrais. C'est de la chair, c'est Flore, c'est l'Aurore. S'il n'a pas quelquefois autant de force que la Peinture à l'huile, c'est moins sa faute que celle de la main qui l'employe.

9. Non que je prétende inviter à quitter le pinceau pour le pastel. Mais combien d'occasions où l'on trouveroit de l'avantage à le substituer à la Peinture à l'huile plutôt que la détrempe. D'ailleurs, ceux qui ne sont pas bien habitués, pourroient, en s'exerçant quelquefois dans ce genre, acquérir de la prestesse & de la facilité, même du coloris. Nul doute au moins qu'il ne valut mieux, quand [p. 14] on veut développer un sujet vaste, l'esquisser au pastel qu'à l'hule; cette manière prendroit peu de tems, seroit moins pénible, se prêteroit mieux aux corrections convenables, & seconderoit bien les élans & le feu de l'imagination.

10. Mais le pastel peut arracher beaucoup de jeunes personnes à l'ennui de la solitude. Ce genre de peinture a tant d'attraits, que rien n'est plus propre à leur fournir des ressources contre le désœuvrement, source de tant d'écarts. Le dessin fait partie de leur éducation. Mais elles s'y bornent, vu l'attirail qu'entraîne la Peinture. Cependant quel amusement plus doux, par exemple, ou qu'elle occupation plus délicieuse pour elles que de pouvoir tracer l'image des auteurs de leurs jours, des fleurs, un paysage. Le pastel leur en présente [p. 15] les moyens les plus faciles. Ce n'est, pour ainsi dire, qu'un jeu.

11. Nous avons enfin pour objet de rendre aux Arts des talens decouragés, en multipliant les ressources & leur fournissant des moyens. La difficulté de deviner la préparation des crayons en pastel, quoique bien simple quand on la connoît, rebute presque tous ceux qui l'ignorent. Nous allons, dans cette vue, révéler sans-doute plus d'un secret. Mais, dans les Beaux-Arts, le Génie seul doit en être un, parce qu'il ne peut se communiquer.

12. La composition méchanique des crayons en pastel, sera donc l'objet d'un des principaux articles de ce Traité.

13. Les divers moyens de fixer [p. 16] le pastel seront l'objet d'un autre article, & j'indiquerai de nouvelles matières propres aux divers genres de peinture, quand la nature du sujet l'exigera.

14. Mais avant d'entrer dans ce détail, je crois, pour rendre ce traité d'une utilité plus générale, & laisser à désirer le moins qu'il sera possible, devoir dire un mot des instruments nécessaires, en faveur des Amateurs qui seroient éloignés des secours & des éclaircissemens. Ce sera la matière du Chapitre premier, Chapitre que les gens instruits peuvent laisser à l'écart. Un livre élémentaire doit renfermer les premières notions.

15. Je fournirai, dans les mêmes vues, à la fin de cet ouvrage, quelques explications relatives aux [p. 17] divers canevas sur lesquels ont peut peindre au pastel, avec le moyen de donner, si l'on veut, à cette sorte de Peinture le ton de la Peinture à l'huile sans le secours du verre.

16. Les Sciences & les Arts sont allés fort loin parmi nous; mais nous ne connoissons pas le prix de ce que nous possédons.[22] Notre indifférence peut à peine se concevoir. Nous ne voyons la supériorité que dans ce qui nous est étranger, comme si la nature n'étoit pour nous qu'une marâtre; bien différens des autres peuples qui ne voyent la perfection que chez eux. Bientôt nous n'aurons plus que des idées d'emprunt; nous irons demander aux Allemands des Comédies, & des Danseurs aux Flamans. Cependant [p. 18] nous avons devancé les autres nations dans plusieurs branches des Arts & des Lettres. Nous aurons encore ouvert la carrière dans le sujet principal de ce traité. Je tâcherai, lorsque l'occasion s'en présentera, que j'indiquerai les moyens qu'employent le talent. Je tâcherai, dis-je, de faire connoître les heureuses productions de notre sol, & d'établir, non sur les lieux communs, mais par les caractères spécifiques, l'opinion qu'on peut se faire de nos richesses. [p. 19]

[21] Voyage d'un François en Italie, tome 6, pag. 398.

[22] *O fortunatos sua si bona norint!*

CHAPITRE PREMIER

Des ustensiles nécessaires dans la Peinture au pastel.

17. Cette manière de peindre se pratique avec des crayons dont on a broyé la matière avec de l'eau sur le *porphire*.

18. Un porphire ou pierre à broyer est donc un ustensile nécessaire. C'est un grand carreau de marbre de dix-huit à vingt pouces de diamètre. Le nom de porphire lui vient de ce qu'on en fait quelquefois de cette matière. On en trouve encore sous le nom d'écaille (caillou) de mer qui sont très-bons. L'Auteur d'un ouvrage [p. 19] de Physique[23] dit que c'est une espèce de grais fort compacte & fort dur. Ceux que j'ai vus sont un véritable *silex*. On a quelquefois aussi donné ce nom visiblement estropié, d'écaille de mer, à la matière demi-vitrifiée que vomissent les volcans, & qu'on nomme lave.

19. On conçoit qu'on peut se servir aussi d'une table ordinaire de marbre, qui ne soit ni rayée, ni lésardée, après l'avoir dépolie avec du sable et de l'eau; mais on n'est pas toujours à portée de se procurer un porphire de marbre. On peut y suppléer par un plateau de verre, d'un pied de diamètre au moins & d'un demi pouce d'épaisseur, qu'on fait exprès [p. 20] dans une verrerie, & qu'on fait ensuite enchâsser dans du bois. Le verrier répand sur une grande plaque de fer, bien unie & presque rouge, la matière brûlante du verre, & l'étend au moyen d'une barre de fer, garnie aux deux extrémités, de poignées de bois. On peut encore se servir d'une glace de miroir, solidement encaissée dans une boëte, dont les rebords n'excèdent pas sensiblement la superficie de la glace; mais avant d'en faire usage, il faut ôter le poli du verre avec la molette et du sable très-fin.

20. Au défaut de ces matières & dans le besoin, quelques ouvriers se servent de véritable grais, ou d'une pierre de remouleur. Ils la choisissent d'un grain serré, très-fin, bien dur, & la font applanir avec la molette & du sable. [p. 22] D'autres, également dans l'embarras, se servent tout simplement d'une planche de bois dur & compacte.

21. La *molette* est un caillou, scié par les ouvriers qui travaillent le marbre en forme de poire applatie par la base. Elle peut être de la même matière que la pierre à broyer. Elle doit avoir dans sa partie inférieure trois à quatre pouces de diamètre. Il faut que la base soit bien plate, arrondie vers les bords. Dans les cantons où les rues sont pavées de gros cailloux, on peut en faire choisir un propre à cet usage; il se trouvera tout prêt.

22. Enfin comme il y a presque partout de ces *peintureurs*[24] [p. 23] qui mettent les voitures & les boiseries en couleur, on trouvera chez eux des Ouvriers qu'on pourra charger d'apporter un porphire, parce qu'on doit absolument, je parle aux Artistes, faire broyer les couleurs sous ses yeux.

Je dis aux véritables Artistes, car ce n'est pas pour le peuple des praticiens que j'entre dans ce détail. Ils ne liront seulement pas cet écrit, & ne se sont jamais occupé de la satisfaction de voir les nationaux & les étrangers se disputer leurs ouvrages. Ces gens-là ne sont pas fait pour s'affranchir du joug de la routine.

23. La plupart des Artistes sont dans l'usage d'employer des couleurs qu'ils achètent toutes préparées. Il ne faut pas s'étonner si leurs tableaux perdent leur fraîcheur avec le tems. On verra dans un [p. 24] moment combien ces préparations-là sont détestables.

24. Pour amasser les couleurs sur le porphire, à mesure qu'on les broye, on se sert d'un *couteau* dont la lame, pour cet effet, doit être mince, pliante, large en ronde par le bout. Elle peut être d'acier, mais il vaudroit mieux qu'elle fut de corne, d'écaille ou d'ivoire, même de bois.

25. A ces trois ustensiles il faut joindre un *chevalet*. C'est un assemblage de deux montans ou tringles de bois, soutenu par une troisième tringle ou queue, attachée aux deux autres, vers le haut & par derriere, afin que le tout se tienne debout, & puisse porter le chassis ou tableau qu'on se propose de peindre. Tous les Menuisiers sont en état de comprendre & [p. 25] d'exécuter cette espèce de pupitre, sans qu'il soit besoin d'entrer dans plus amples explications. Il doit être, au plus, de cinq ou six pieds de hauteur, si l'on se propose de peindre de bien grands tableaux. On peut y suppléer, dans un cas pressé, par une table sur laquelle on met le chassis appuyé par derrière contre le dos d'une chaise.

26. On se sert d'un petit bâton, qu'on tient de la main gauche, pour appuyer la droite & mieux l'assurer, pendant qu'on travaille. Cet *appuye-main*, de deux ou trois pieds de longueur, est terminé vers le haut comme une baguette de tambour. Quelques personnes s'en passent dans peinture au pastel, le petit doigt un peu courbé leur suffit pour appuyer la main sans que l'ouvrage en souffre. Cela ne [p. 26] seroit pas praticable dans la peinture à l'huile.

27. On doit enfin se munir de deux ou trois boëtes fort plates, de bois mince ou de carton, de 15 à 20 pouces de longueur, sur un peu moins de largeur, & distribuées en compartimens. Les compartimens doivent avoir trois pouces de diamètre. Ils sont destinés à recevoir les crayons de pastel, qu'on y couche sur du coton, parce qu'ils sont très-fragiles. D'autres les mettent sur du son. Chacun de ces petits compartiments doit contenir les pastels sont les tons se rapprochent le plus.

28. Tel est, avec d'excellens tableaux, quand on peut s'en procurer, l'ameublement nécessaire d'un attelier. On voit qu'il n'est pas bien embarrassant. Du reste, [p. 27] ce laboratoire ne doit avoir qu'une croisée ouverte, mais élevée & percée au nord, s'il est possible.

Passons maintenant à la composition des pastels. Voici d'abord quels sont les ingrédients ou substances dont ils peuvent être composés. [p. 28]

CHAPITRE II

Des matières propres à la composition des Pastels.

29. Toutes ces matières peuvent se réduire aux dix ou douze drogues suivantes. Nous en indiquerons, avec le prix actuel à Paris, la quantité nécessaire pour former un assortiment.

6 livres de craye de Troies, à	1 s. la liv.
1 livre d'Ochre jaune, à	12
1 livre d'Ochre de rue, à	16
4 onces de stil grain jaune ou doré, à	1 l. 10 s. la liv.
6 onces de cinabre en pierre, à	8 l. la liv.
[p. 29] 2 gros de carmin, à	24 liv. l'once
3 onces de laque fine carminée, à	2 l. 10 s.
4 onces de bleu de Prusse, à	2
1 l. de terre d'ombre, à	10 s. la liv.
2 l. de terre de Cologne, à	1 liv. la liv.
2 liv. de noir d'ivoire, à	1 l. 10 s.

30. Il y a quelques autres matières, dont on pourroit aussi composer les pastels ou crayons, après les avoirs purifiés, comme on verra bientôt que celles-ci doivent l'être. Nous les indiquerons plus bas; mais celles, dont nous venons de faire mention, peuvent suffire. On les trouve chez tous les Épiciers–Droguistes.

31. Voici quelle est la nature [p. 30] de ces différentes substances. Il est plus important qu'on ne le croit, de savoir ce que c'est. Les Peintres cependant ne s'occupent guères de

[23] Dictionn. de Chymie, par M. Macquer, *verb.* laboratoire.

[24] Je suis obligé d'employer ce terme pour ne pas confondre, par une même dénomination, des Artistes et des Ouvriers.

l'examen des drogues qu'ils employent. Si l'Architecte ne connoît pas la nature des matériaux dont il va se servir, comment pourra-t-il compter sur la solidité de l'édifice?

32. Le *blanc de Troies* est une espéce de terre calcaire ou marne blanche, de la craie en un mot, qui se prépare à Troies, où il y en a de vastes carrières. On en trouve aussi dans l'Orléanois. Il faut choisir celui dont les molécules sont les plus fines, sans mélange de grain pierreux. La craie de Troies est fort bien conditionnée, & d'un blanc très-solide. Cette matière ne peut servir dans la peinture à l'huile, on y emploie la céruse ou le blanc de plomb. Nous en parlerons dans un moment.

33. *L'Ochre jaune* est une espèce de limon ferrugineux, dont l'eau s'est chargée, en traversant les mines de fer, & qu'elle dépose dans son cours. Il y en a de grandes carrières dans la Province de Berri. La couleur de l'ochre jaune approche celle de l'or mat; choisissez la plus légère, la moins compacte & la nuance la plus vive.

34. *L'Ochre brune* ou *de rue*, est une autre chaux, ou rouille de fer, semblable à l'ochre jaune, mais plus haute en couleur. On trouve dans un livre d'histoire naturelle[25] que c'est de l'ochre jaune calcinée ou colorée en jaune saffrané. La méprise est évidente. Cette ochre devient beaucoup plus rouge au feu que l'autre, ce qui ne [p. 32] pourroit arriver dans l'une ni dans l'autre supposition. Celle qui porte le nom de terre d'Italie est la meilleure. La couleur des ochres est très-solide.

35. Pour le *stil de grain*, c'est véritablement une préparation de craie, colorée en jaune par de fortes décoctions de graine d'Avignon, dont on fixe la couleur sur la craie au moyen d'alun; ce stil de grain n'a pas la solidité de l'ochre. Néanmoins il est bon; quelques fabricants le composent avec la céruse; & c'est de cette dernière préparation que sont peintes la plupart des voitures qu'on met en jaune. Il faut le laisser pour cet usage & choisir le stil de grain le plus léger; que cette couleur en soit jonquille ou dorée, & le grain doux au toucher.

36. Le *cinabre* est une [p. 33] combinaison naturelle de mercure & de soufre, d'où résulte un corps très-pesant, d'un rouge brun, composé de paillettes brillantes, & qui, réduit en poudre, devient écarlate. Il est, pour l'ordinaire, mêlé d'un peu de sable. Celui du commerce est une production de l'art, qu'on obtient en sublimant du soufre avec du mercure, & dont l'industrie des Hollandois, qui nous le fournissent, tire un assez bon parti. Cette préparation-là n'eût pourtant pas été long-tems un mystère si peu qu'on eût voulu s'en occuper.[26] [p. 34]

37. Jamais il ne faut l'achetter en poudre, si l'on veut être sûr de n'avoir pas du minium au lieu de cinabre. On voit que des [p. 35] fraudes, car on est pressé de faire fortune; c'est l'esprit du siècle. Le minium, quoique plus orangé, ressemble assez au cinabre. On ne peut pas s'y tromper, en ne prenant celui-ci qu'en pierre. On lui donne dans le commerce, quand il est réduit en poudre, le nom très-inutile de vermillon. Laissez-le encore une fois, même avec le surnom de vermillon de Chine, à moins qu'il ne soit en pierre, c'est le même mélange avec un peu de carmin pour mieux le déguiser; il est pourtant vrai que le cinabre apporté de Manille par les Espagnols a beaucoup d'intensité; mais il est rare. On verra tout à l'heure que le cinabre bien pur est très-solide.

38. Le *carmin* n'est que de la cochenille qu'on a fait bouillir une ou deux minutes avec un peu d'alun, d'écorce autour & de graine [p. 36] de chouan. La fécule ou précipité qui se dépose assez vite, & qu'on met en poudre, est d'un rouge cramoisi éclatant. C'est une préparation très-chère à cause du prix de la cochenille,[27] espèce d'insecte qu'on ramasse au Mexique sur le Nopal. Il seroit aisé de la naturaliser dans les plaines de la Guadeloupe & de Saint Domingue,[28] & ce seroit une belle acquisition. L'on jouit déjà, dans cette dernière Colonie, d'une espèce de cochenille qui donne la même couleur, mais en moindre quantité. Nous en avons une en France qu'on nomme Kermés, & qu'on recueille sur un arbrisseau du genre des chênes verts, mais un peu moins [p. 37] belle. Cependant la couleur du carmin n'est pas aussi solide que brillante. Aussi ne l'employe-t-on point ou bien peu dans la peinture à l'huile, parce qu'il n'a pas assez de consistance & qu'il tourne à la couleur naturelle de la cochenille qui tire sur le violet. Peut-être seroit-il possible d'avoir quelque chose de mieux: c'est ce que nous examinerons par la suite.

39. La *laque* est un composé qu'on prépare, à-peu-près de la même manière avec du bois du Brésil ou de Fernambouc, au lieu de cochenille. On y fait entrer de l'os de sêche, ou même de la craye, pour qu'elle ait un peu plus de volume. La laque, proprement dite, est une espèce de cire rouge, produite aux Indes par des fourmis aîlées, & qu'on appelle improprement gomme laque. Elle entre [p. 38] dans la composition de la cire à cacheter. C'est par imitation qu'on a nommé de la sorte la préparation dont nous parlons. Il y en a de plusieurs nuances, de rose, de cramoisie, de pourpre, l'une sous le nom de laque de Venise, l'autre sous celui de laque fine carminée, l'autre enfin sous celui de laque colombine, & qui tire un peu plus sur le violet. Choisissez la plus friable & la plus haute en couleur. Rejettez celle qui ne s'attache pas bien au papier. La laque est encore moins solide que le carmin.

40. Le *bleu de Prusse* ou de Berlin est encore une composition. Pour le fabriquer on fait calciner dans un creuset, avec du sel de tartre, du sang de bœuf desséché, puis on fait bouillir ce charbon qui donne un précipité verdâtre par addition d'un peu de vitriol martial & d'alun. [p. 39] Mais ce precipité devient d'un très-beau bleu turc, dès qu'on y joint de l'esprit de sel. La terre de l'alun qui se dépose avec celle du vitriol n'est-là que pour éclaircir un peu cette espèce de laque. Avant le commencement de ce siècle, on ne connaissoit pas cette composition, qu'un Chymiste de Berlin découvrit par hazard. On employoit à la place l'inde plate ou l'indigo. Le bleu de Prusse a plus d'éclat, & la couleur en est assez bonne, quoique les Peintres à l'huile s'en plaignent. On verra bientôt pourquoi. Choisissez le plus léger, le plus friable, & le plus haut en couleur.

41. Je n'ai point indiqué de substance verte, pour en faire des crayons, parce qu'il faut, ainsi que dans la teinture, les composer par le mélange du jaune & du bleu dans diverses proportions,

[25] Dictionn. d'hist. natur. par M. Valmont de Bomare, au mot *ochre*.

[26] Tous ceux qui cultivent la Chymie, savent composer du cinabre; mais on ignore, en France, la manière de la fabrication dans les travaux en grand. Cela dépend d'une manipulation fort simple. Il faut d'abord faire fondre dans un creuset une livre, par exemple, de soufre en poudre avec quatre à cinq livres de mercure. On mêle bien ces deux matières. Quand elles commencent à ce combiner; elles s'enflamment. [p. 34] On couvre le creuset pour étouffer la flamme après l'avoir laissée durer deux à trois minutes. La matière est alors ce qu'on nomme de l'*éthiops*. On la tire du creuset, on la pulvérise, on la tient près du feu pour l'entretenir presque brûlante. On prend un grand matras de verre, on le place dans un bain de sable. On met dans le cou du matras un entonnoir qu'on lutte bien. L'on passe par l'ouverture de l'entonnoir une baguette de verre, afin de pouvoir de tems en tems remuer l'éthiops; mais ce bâton porte un bourrelet ou noyeau de lut, en forme d'anneau coulant, pour fermer tout passage d'air & faciliter le moyen d'introduire de nouvel éthiops dans le matras, car il faut le mettre qu'à parcelles. On chauffe doucement le vaisseau, l'on augmente le feu jusqu'à faire rougir le fond du matras. A mesure que l'éthiops se sublime on en ajoute par l'entonnoir qu'on referme aussitôt; & l'on entretien le feu jusqu'à ce que toute la matière se soit convertie en cinabre par sublimation.

Au reste il vient de se former une fabrique de Cinabre dans le Carniole, en Autriche. Il y en a un dépôt à Vienne, au Bureau de la direction des mines. Le prix est de 180 florins le quintal net, c'est à-peu-près un écu la livre.

[27] La cochenille se vend en détail de 23 à 24 francs la livre.

[28] M. Thierry, Botaniste du Cap François, avoit fait exprès le voyage de Guaxaca. Mais, faute d'appui, les soins ont été perdus.

comme on [p. 40] le verra dans la suite. Il y a néanmoins des ochres de cuivre, telles que la cendre verte, la terre de Véronne, qui donnent un vert assez gai, mais qu'il faut laisser, avec la cendre bleue, pour la peinture en détrempe.

42. La *terre d'Ombre*, ou plutôt d'Ombrie, est une pierre compacte, un peu grasse au toucher, d'un brun roux très-obscur. C'est une espèce d'ochre de fer, mêlée de tourbe, & qu'on trouve en Italie & dans les Cévennes.

43. La *terre de Cologne* est une substance en masse, rude au toucher, d'un brun très-foncé, qui tire sur le violet. Cette matière parroît à-peu-près la même que la terre d'Ombre, mais beaucoup plus bitumeuse, & mêlée même [p. 41] de parties pyriteuses.[29] En un mot, elle a tous les caractères du safran de mars préparé par le soufre. Nous verrons plus bas le moyen d'assurer la couleur de la terre d'Ombre & de la terre de Cologne.

44. Au reste, on donne souvent du bistre pour de la terre de Cologne. Le bistre est une préparation tirée de la suie des cheminées, & qu'il faut laisser aux enlumineurs. [p. 42]

45. Enfin le *noir d'ivoire* est la terre des os, ou même de l'ivoire, qu'on a calcinés à feu clos. On peut y joindre celui que fournit le charbon des bois les plus communs, tels que, le chêne, l'ormeau, le charme, le peuplier, la vigne & autres. Tous ces noirs là sont très-solides.

46. Ici finit l'énumération des substances nécessaires à la composition des crayons en pastel. On sera peut-être surpris que nous les bornions à ce petit nombre. Mais il y a tout ce qu'il faut. L'opulence ne consiste pas à posséder beaucoup, mais à savoir user de ce qu'on a. Le pastel est riche avec peu. Nous avons fait mention, parmi les couleurs connues jusqu'à présent, des plus essentielles, & qu'on trouve par-tout. Nous en indiquerons tout à l'heure beaucoup d'autres, [p. 43] plusieurs même qu'on ne connoît point, avec le moyen de tirer des substances qui peuvent les fournir.

47. Après avoir parlé de la nature des matières propres à la composition des pastels, il faut expliquer la manière d'en composer les crayons. La plus simple sera pareillement la meilleure.

Nous parlerons d'abord des couleurs principales, ensuite des nuances particulières.

48. La Peinture laisse à la Physique l'examen de savoir s'il y a plus ou moins de cinq, ou de sept couleurs primitives. Elle appelle indistinctement de ce nom les substances qui les fournissent. Le blanc même, chez elle, est une couleur. Cette manière de parler [p. 44] ne seroit pas admise parmi les Physiciens. Mais ce n'est pas de la théorie des couleurs qu'elle s'occupe. Ce n'est pour elle qu'une vaine spéculation. Nous écarterons donc le plus qu'il sera possible, tout détail scientifique, en traitant du méchanisme & de la composition des pastels. [p. 45]

CHAPITRE III

De la manière de composer les crayons & des diverses manipulations qu'exigent les différentes substances.

49. Parmi les matières propres à ce genre de Peinture, il y en a dont on ne parviendroit à tirer que des crayons aussi durs que le marbre, si l'on n'employoit des moyens qui paroîtrons bien simples, mais qui ne se présentent pas toujours les premiers, quand on les cherche.

50. Il faut remarquer ici que ces moyens, en même tems qu'ils sont indispensables pour rendre ces substances traitables au pastel, [p. 46] produisent le double avantage de les purifier, & pour le pastel, & pour la Peinture à l'huile; c'est-à-dire d'assurer les couleurs, & de les rendre permanentes, en un mot de la mettre à l'abri de perdre de leur fraîcheur & leur éclat. Ils peuvent donc prêter ici l'oreille, ceux des Peintres à l'huile qui sont jaloux de voir leurs ouvrages passer, tels qu'ils sortent de leurs mains, jusque dans l'avenir. Quand ce Traité n'offriroit que ce résultat, j'oserois déjà le croire de quelque utilité.

51. Les différentes substances dont nous venons de parler sont, les unes, des productions de la nature, les autres, des préparations de l'art. Plusieurs éprouvent du tems, des altérations funestes, & l'air en change la combinaison, suivant le degré d'influence qu'il a sur elles. Mais le feu prévient ses [p. 47] ravages sur les premiers, & l'eau sur les secondes; le feu, parce qu'il consume tout ce que le tems peu détruire, ce qui n'a pas besoin de raisonnement pour se comprendre; l'eau, parce qu'elle dissout & retient les sels qui sont entrés dans leur composition & qui les altérèroient; car, pendant qu'ils restent dans les substances, à la préparation desquelles ils étoient nécessaires, comme les stils de grain, les laques, le bleu de Prusse, ils s'abreuvent de l'humidité de l'air, & tombant en efflorescence, ils répandent sur la couleur une espèce de poussière, comme on peut s'en convaincre, en jettant les yeux sur les différentes espèces de vitriol, & plus encore sur la plupart des tableaux.

52. Mais un vice que ni le feu, ni l'eau ne peuvent détruire, c'est la [p. 48] disposition qu'ont beaucoup de couleurs, fournies par les chaux métalliques, à se revivifier en métal, aux émanations du principe inflammable dont elles sont dépouillées. Elles deviennent alors d'une couleur sombre, elles poussent au noir. De ce nombre sont presque toutes les chaux de plomb, de bismuth, de mercure & d'argent, provenant de la dissolution de ces substances dans les acides. Il faut donc bannir de la Peinture, autant qu'il se peut, toutes ces préparations-là, telles que la ceruse, le blanc de plomb, les massicots, le minium, la litharge, le magistère de bismuth, en un mot toutes celles qui ne résistent pas à la vapeur du foye de soufre en effervescence avec un acide, puisqu'elles ne peuvent fournir que des couleurs infidelles, quelqu'apparence qu'elles aient en leur faveur. Le [p. 49] foye de soufre en est la pierre de touche. En le mêlant avec du vinaigre, on voit aussitôt si les substances qu'on expose à la vapeur ou fumée qu'il exhale, noirciront avec le tems.[30] Nous allons bientôt en proposer d'autres qui ne seront pas sujettes au même reproche, surtout pour la Peinture à l'huile.

53. Il s'agit maintenant de faire l'application du principe ci-dessus [p. 50] à la préparation des couleurs pour la composition des pastels.

54. Observons d'abord, ceci dût-il paroître une répétition, qu'en général les crayons de pastel doivent tout simplement se faire en broyant avec de l'eau sur le porphire les matières dont on veut les composer, après les avoir bien purifiées comme on va l'expliquer, & qu'ils doivent être bien friables, c'est-à-dire laisser leur empreinte sur le canevas au moindre frottement, sans avoir

[29] Il est bon d'observer, à cette occasion, que si l'on trouvoit quelque différence, & dans les matières dont il s'agit & dans le résultat des municipations dont nous allons parler, c'est que les drogues ne sont pas exactement les mêmes partout, quoique sous les mêmes noms. Par example, on lit dans un petit Traité sur la mignature, qu la terre de Cologne est une pierre tendre qu'on peut scier en crayons. Ce n'est point sous ce rapport que cette substance m'est connue. De même on trouve dans l'Encyclopédie imprimée à Genêve, que la terre d'Ombre est une poudre, ce qui suppose qu'elle ne se tire pas en masse de la carrière. Ainsi d'une foule d'autres exemples.

[30] Comme on ne trouve pas du foye de soufre partout, on pourroit désirer de savoir comment il se compose. On prend une once de fleur de soufre & deux onces d'alkali fixe. On les met dans un matras avec cinq ou six onces d'eau sur un bain de sable, on fait bouillir le mélange à petit feu pendant trois ou quatre heures, en le remuant de tems en tems. On le laisse refroidir, puis on le renferme dans une bouteille qu'on bouche bien. C'est du foye de soufre en liqueur. On peut le faire sans eau dans une capsule de terre en plus ou moins grande quantité. L'opération va plus vite. Il suffit de bien mêler sur le feu l'alkali fixe & la fleur de souffre.

cependant assez peu de solidité pour se briser ou s'écraser dans les doigts.

55. Et voici le type d'après lequel on peut d'autant plus aisément se régler pour juger de la consistance qu'ils doivent avoir, qu'on en a par-tout la matière sous la main. Prenez un charbon tout en feu, de quelque bois que ce soit. [p. 51] Jettez-le tout brûlant dans de l'eau. Quelques momens après, écrasez-le, tel qu'il est, sur un corps dur, & réduisez-le en pâte bien fine, au moyen d'un autre coprs dur que vous passerez & repasserez plusieurs fois dessus. Lors que ce charbon sera bien broyé, ce que vous reconnoîtrez si vous ne sentez pas la pâte graveleuse sous le doigt, ramassez-le, & donnez-lui la forme d'une cheville en le roulant sur du papier. Quand il sera sec, il vous donnera très-certainement une idée juste de la consistance que doit avoir, à-peu-près, tout autre crayon de pastel, de quelque espèce qu'il soit. Il formeroit lui-même un bon crayon noir s'il avoit été parfaitement broyé.

Ce point fixé, nous allons suivre en particulier chaque substance & commencer par les crayons blancs. [p. 52]

ARTICLE I

Des Crayons blancs.

56. La craye ou blanc de Troyes dont les crayons blancs doivent être composés n'éprouve point d'altération sensible de l'effet de l'air, à moins qu'elle ne fût exposée aux alternatives de la pluie & du soleil. Cependant pour la purifier il convient de lui donner la préparation suivante.

57. Réduisez-en poudre une livre ou deux de blanc de Troyes. Jettez-la dans un vase qui contienne deux ou trois pintes d'eau. Remuez la matière avec une baguette de bois ou de verre, jusqu'à ce qu'elle paroisse toute délayée. Laissez-la reposer deux ou trois minutes pour [p. 53] donner le tems aux parties grossières de se précipiter. Versez la liqueur toute trouble dans un autre vase, & laissez le précipité qui n'est que du sable. Quand l'eau sera devenue claire, jettez-en la majeure partie sans agiter le vase, ensuite versez tout ce qu'il contient dans plusieurs cornets de parchemin ou de papier dont vous aurez assujetti les circonvolutions avec de la cire à cacheter. Suspendez-les ensuite quelque part, & repliez un peu le haut des cornets pour empêcher la poussière d'y pénétrer. S'il est resté des parties graveleuses, elles se déposent au fond par repos. Quelques heures après, l'eau sera bien éclaircie, & vous pourrez percer les cornets au-dessus du sédiment pour la faire écouler. Quand la craye ne sera plus trop liquide, vous lierez les cornets dans leur partie inférieur avec un fil pour [p. 54] séparer les parties grossières qui s'y sont précipitées, & vous répandrez le reste sur le porphire, pour l'y faire broyer. Lorsque vous jugerez que la craye est réduite par la molette en particules très-fines, vous la ferez ramasser en petits tas, avec le couteau, sur du papier joseph ou lombard; (c'est du papier fabriqué sans colle). Quelques momens après vous pourrez facilement paîtrir dans les doigts chacun des petits tas, & les rouler sur cette espèce de papier pour les mettre en forme de crayons. D'ordinaire on leur donne à-peu-près la longueur & la grosseur du petit doigt. On peut les faire sêcher sur d'autre craye ou du papier.

58. Les marchands vendent, sous nom de blanc d'Espagne, de la craye de Meudon, qui n'est pas, à beaucoup près, aussi blanche que [p. 55] celle de Troyes. On dit même qu'ils les font calciner comme de la pierre à plâtre, & l'humectent ensuite pour la paîtrir en petit pains. On pourroit aussi l'employer au pastel, pourvu qu'un feu trop vif ou trop long-tems continué ne l'ait pas convertie en chaux vive.

59. La craye est par elle-même très-friable. Si l'on désiroit que les crayons fussent un peu plus ferme, ce que leur fragilité rend quelque fois nécessaire pour ceux qui commencent; il faudroit dissoudre un morceau de gomme arabique bien blanche, dans quelques goutes d'eau pure, & la répandre sur la craye avant de la porphirer.

60. On pourroit employer, au lieu du blanc de Troyes, le caolin, cette terre blanche qui, réunie avec le pétunze, compose la pâte [p. 56] de la porcelaine. Il y en a de vastes carrières dans le Limosin, près de Saint-Iriex, & dans le diocèse d'Uzés, non loin du pont Saint-Esprit en Languedoc. Cette substance n'éprouve aucune altération dans le feu. Tout me porte à croire qu'elle réussiroit beaucoup mieux que la poudre de marbre dans la peinture à fresque.

61. Le gypse ou pierre à plâtre & les spaths du même genre pourroient aussi fournir des crayons blancs, & quelquefois on en a mis dans le commerce à l'usage du pastel. Pour cet effet il suffiroit de les calciner un quart-d'heure sous la braise & de les broyer ensuite un peu rapidement sur le porphire avec de l'eau, car ces matières formeroient un corps aussi dur qu'avant d'avoir passé par le feu, si l'on négligeoit de les broyer aussitôt [p. 57] qu'elles sont humectées. Mais le blanc qu'elles donnent est sujet à noircir à cause de l'acide vitriolique dont le gypse est composé. Le feu n'en enlève qu'une partie. Il faudroit décomposer entièrement le gypse & pour lors ce seroit de la craye ordinaire.

62. La craye a très-peu de corps et ne peut servir dans la Peinture à l'huile; c'est ce que cette terre a de commun avec toutes les autres espèces de terre ou pierre calcaire. Il a donc fallu chercher dans les terres ou chaux fournies par les substances métalliques un blanc qui fit corps avec l'huile et n'en prit par la couleur. On l'a trouvé dans la *céruse* ou *blanc de plomb*, dont on pourroit aussi composer des pastels en le broyant avec de l'eau.

63. Cette matière est une espèce [p. 58] de rouille blanche que donnent des lames de plomb, corrodées par la vapeur de vinaigre, sur lequel on tient quelques jours suspendues dans des pots entourés de fumier.[31] Beaucoup d'inconvéniens sont attachés à ces sortes de préparations de plomb. Presque toujours elles occasionnent de violentes coliques à ceux qui les travaillent habituellement. Rien, par exemple, de plus dangereux que d'habiter un appartement peint depuis peu de tems avec des couleurs où il est entré. Ce blanc a même, comme beaucoup d'autres chaux métalliques, le défaut de noircir dans des lieux exposés à des vapeurs capables de revivifier leur principe de métallisation, quoiqu'il soit [p. 59] défendu par l'huile. Dans un clin-d'œil la vapeur du foye de soufre tourne du brun au blanc de plomb le plus pur.

64. Tant d'inconvéniens font désirer depuis long-tems qu'on pût trouver un autre blanc pour la Peinture à l'huile. On peut s'étonner que l'usage du plomb n'ait pas conduit par analogie à l'épreuve d'une autre chaux métallique encore plus commune, & qu'on nomme potée ou cendre d'étain. Cette chaux est grise, mais elle devient, par un violent coup de feu, de la plus grande blancheur. Peut-être a-t-on pensé qu'elle se vitrifioit en se blanchissant, parce qu'elle sert, réunie avec celle du plomb, dans l'émail de la poterie. Mais il est évident que, dans ce cas, l'émail n'auroit aucune blancheur, & seroit transparent. Le plomb seul se [p. 60] vitrifie, & la chaux d'étain, qui n'est qu'interposée, sert de *couverte*. Il est vrai que cette chaux, déjà très-dure, le deviendroit encore plus après avoir été blanchie par le feu; mais elle pourroit être broyée d'avance, & n'en auroit pas moins la propriété de former pour la Peinture un blanc à jamais inaltérable.

65. Quoiqu'il en soit, il existe une autre chaux métallique toute préparée, & qu'on peu employer à l'huile sans aucun des inconvéniens attachés aux préparations du plomb. C'est la *neige* ou *fleurs argentines*, du régule d'antimoine, c'est-à-dire la chaux de ce demi-métal sublimé par le feu. Cette neige, lorsqu'elle est

[31] La seule différence qu'il y ait entre la céruse & le blanc de plomb, c'est que la céruse est mêlée par les fabricans avec beaucoup de craye.

recueillie avec soin, fournit un blanc superbe. Elle a tout le corps nécessaire à l'huile, & n'est point susceptible [p. 61] d'altération, quoique beaucoup d'autres chaux produites par ce demi-métal soient très-sujettes à noircir, telles que le bésoard minéral, le précipité rouge, la matière perlée & plusieurs autres. En général les chaux métalliques, obtenues par voye de sublimation, ne dégénèrent point. L'on en trouve à Paris chez presque tous ceux dont la profession a quelque rapport à la Chymie, tels que les Maîtres en Pharmacie. Mais il faut choisir: elle n'est pas très-blanche ou très-pure chez quelques uns. Supposé qu'on ne fut pas à portée de s'en procurer, voici comment cette neige peut se faire. Mettez du régule d'antimoine, par exemple une livre, dans un creuset dont l'ouverture soit un peu large. Que cette ouverture soit séparée du foyer par quelque corps intermédiaire, afin que la poussière des charbons ne puisse pénétrer dans le [p. 62] creuset. Assujettissez-le pour cet effet avec des tuileaux dans une situation inclinée, enfin couvrez-le d'un autre creuset semblable, & faites rougir à blanc celui qui contient le régule. En très-peu de tems le couvercle se remplira de très-petites paillètes blanches & brillantes qu'on peut ramasser, en mettant un autre couvercle à la place du premier. C'est la neige dont il s'agit. Il faut continuer le feu jusqu'à ce que tout le régule se soit converti de la sorte, en flocons de nége ou de suye blanche. On doit prendre garde qu'il ne s'agit pas d'antimoine crud, mais de régule d'antimoine.

66. Indépendamment de la neige ou fleurs argentines du régule d'antimoine, on peut se servir aussi de ce que les Alchymistes avoient nommé pompholix, *nihil album*, [p. 63] laine philosophique, en un mot des *fleurs de Zinc*. Les vapeurs les plus méphitiques, le feu même, ni le contact du foye de soufre ne leur cause pas la moindre altération. Je garantis, en un mot, les fleurs de zinc comme meilleur blanc que l'on puisse employer à l'huile; ces fleurs ne sont autre chose que la chaux de ce demi-métal qu'on obtient aussi par sublimation de la même manière, à-peu-près, que la neige de régule d'antimoine, & valant encore mieux. Cette suye, du plus beau blanc, se forme quand on enflâme du Zinc, & se rassemble dans le vase & contre les parois du couvercle; mais il y a souvent des flocons jaunes & gris. Il faut choisir les fleurs les plus blanches, & même les purifier de la même manière que la craye, afin de précipiter au fond de l'eau toutes les parcelles [p. 64] du métal qui, sans se convertir en chaux, se seroient élevées avec les fleurs. Au surplus, je dois prévenir qu'il ne faut pas faire ces sortes de sublimations dans un lieu trop fermé. La fumée en est suffocante comme la vapeur de charbon. Les fleurs de Zinc ont même passé pour avoir de l'éméticité. Mais cet effet est assez douteux. Rien du moins ne prouve qu'elles l'ayent produit, lorsqu'on n'en a pas pris en substance; & jamais ceux qui les préparent ne se sont plaints d'en être incommodés.

67. Un observateur très-exact des phénomènes de la Chymie,[32] ayant séparé la terre de l'alun de tout l'acide vitriolique avec lequel cette terre est combinée, proposoit de l'employer à la place du [p. 65] blanc de plomb. Mais elle n'a point de corps à l'huile, en très-peu de tems même elle devient fort brune, ce qui ne doit pas surprendre, vu l'extrême avidité que l'on connoit à la terre d'alun de s'emparer des principes colorants. Puisque cet écrivain tournoit un instant ses recherches du côté de la Peinture, pour lui procurer ce qui lui manque, un blanc sans reproche, comment ne pensoit-il pas aux fleurs métalliques? Il les avait sous les yeux.

68. D'un autre côté, quelques écrits publics[33] ont annoncé depuis trois ou quatre ans qu'on a trouvé dans le zinc un autre blanc qui n'a point les mauvaises qualités des chaux de plomb. C'est à M. de Morvau, très-connu par ses talens [p. 66] dans plus d'un genre, car le génie embrasse tout sans efforts, que les Arts le doivent. On ne peut douter qu'en effet, dès qu'il provient du Zinc, il ne soit à l'abri de toute altération, les chaux de cette substance étant naturellement très-irréductibles; pressé par l'intérêt qu'inspire le progrès de nos connoissances, j'en envoyai chercher dans le tems au dépôt indiqué. Je le trouvai très-solide. Il y a plusieurs procédés pour convertir le zinc en chaux blanche ainsi que la plupart des autres demi-métaux, indépendamment de la sublimation. J'ignore celui qu'employe M. de Morvau. Si ce ne sont pas des fleurs de Zinc, mêlées avec de la craye, il seroit fâcheux que son procédé vint à ce perdre. Le dépôt ayant passé depuis dans d'autres mains, je l'ai cherché long-tems, afin de l'indiquer ici, mais [p. 67] inutilement. J'ai pris enfin le parti d'écrire au sieur Courtois, au laboratoire de l'Académie, à Dijon, qui l'y prépare, d'après les procédés de M. de Morvau. Sa réponse du 15 mai dernier, m'apprend que ce dépôt à Paris, est chez le sieur Cortey, droguiste, aux armes de Condé, rue de Grammont, quartier de la Comédie Italienne. Il le vend en paquet d'une livre, sur le pied de quatre francs, & quatre livres dix sols le paquet, tout cacheté.

69. Les Peintres à l'huile peuvent donc employer ce blanc avec la plus grande confiance, au lieu de celui que fournit le plomb. Toutes les autres préparations qu'on trouve dans le commerce pour ce genre de Peinture, ne sont que des chaux de ce dernier métal, sous quelque nom qu'elles soient [p. 68] déguisées, blanc superfin, blanc d'Autriche ou de Chreminits, blanc léger, &c. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à les mettre sur le feu quelques momens, elles deviendront bientôt d'un jaune safrané. Mais, si le charbon les touche, il ne tardera pas à les noircir en revivifiant la matière métallique, & c'est ce qui n'arrivera pas au blanc de Zinc.

70. On peut en composer aussi des crayons pour le pastel, & l'employer, soit pur, soit en mélange avec d'autres couleurs. Il y réussira très-bien, sur-tout si l'on se propose de fixer le pastel.

71. Au reste, les Peintres à l'huile trouveront peut-être que les différentes espèces de blanc dont je viens de parler, ne sêchent pas assez vite, & voudront les gâter [p. 69] avec leur huile siccative. En ce cas, ce ne seroit pas la peine d'employer d'autre blanc que celui dont ils ont coutume de se servir, puisque cette huile est préparée avec des chaux de plomb; telles que le minium, le sel ou le sucre de saturne, la litharge, ou même avec de la couperose blanche,[34] ce qui ne vaut pas mieux, attendu l'extrême disposition de l'acide vitriolique à se rembrunir. Ainsi tout cela reviendroit au même.

72. Le moyen d'avoir une huile qui sêche bien, c'est de faire concentrer un peu de celle de noix, en la faisant bouillir une heure au bain-marie. On peut en essayer d'autres. Je me contenterai d'indiquer celle de Copahu. Nette, limpide, [p. 70] odoriférante, cette huile m'a paru sêcher très-vite, même avec les couleurs les moins siccatives. On pourroît y mêler un peu d'huile de noix ou de lin. Mais après tout, les blancs que je viens d'indiquer sêchent en fort peu de tems, quoique peut-être un peu moins promptement qu'avec le secours de la litharge & des autres préparations de Saturne.

73. Dans la classe des blancs dont j'ai parlé, je n'ai point fait mention de celui qu'on peut tirer du bismuth, dissous par l'acide nitreux, & précipité de ce dissolvant par l'eau pure. Ce blanc seroit très-beau, mais rien n'égale sa fugacité. Les moindres vapeurs le dégradent & le ramènent à la couleur métallique; aussi le blanc dont la plupart des femmes se servent à la toilette, & qui n'est que le même [p. 71] précipité, sous le nom de Magistère de bismuth, les expose-t-il à paroître tout à coup, lorsqu'elles s'approchent des endroits où il y a des substances en fermentation, beaucoup plus brunes qu'elles ne l'étoient

[32] Chymie expériment. par M. Baumé.

[33] Encyclopéd. méthod. *verb.* couleurs.

[34] C'est du vitriol de Zinc, c'est-à-dire du Zinc dissous par l'acide vitriolique.

naturellement.

74. Les Parfumeurs préparent une autre espèce de blanc qu'ils leur vendent sous le nom de lait virginal. Ce n'est que du benjoin, résine dont l'odeur est agréable, qu'ils ont fait dissoudre dans l'esprit de vin. Quelques goutes de cette dissolution, dans de l'eau pure, la rendent en effet laiteuse, résultat que produiroient la plupart des autres résines. Ce blanc est très-innocent, mais très-inutile. Répandu sur la peau, l'esprit de vin se dissipe, l'eau s'évapore, il ne reste sur le visage que la résine, qui reprend sa couleur naturelle, [p. 72] & ne conserve aucune blancheur.

75. Les meilleurs cosmétiques, dont elles pussent faire usage, sont, *en premier lieu*, la magnésie du sel d'epson, délayée avec un peu de gomme arabique & d'eau. C'est une terre très-légère & de la plus grande blancheur, qui n'est ni argileuse ni calcaire, & qui ressemble au caolin? Cette substance n'a pas la moindre qualité malfaisante. Elle est très-utile, au contraire, prise intérieurement, quand il s'agit d'absorber les aigres de l'estomach. La gomme arabique est également très-innocente, & n'est là que pour faire adhérer à la peau. Ce blanc, étendu sur le visage, ne paroîtra pas d'abord, mais seulement quand il sera sec. Il est bon d'y joindre une légère pointe de rouge végétal ou de carmin, pour en éteindre la trop grande [p. 73] blancheur, & le rapprocher d'avantage de la couleur de chair. Si peu qu'on s'essuye le visage avec un linge, il n'y restera que ce qu'on ne voudra pas ôter.

76. *En second lieu*, les fleurs de zinc dont j'ai parlé ci-dessus, n° 66, on peut les employer au même usage, sans craindre qu'elles altèrent la peau. L'on doit les choisir bien blanches. Mais il y auroit quelque mélange de jaune, elles n'en voudront pas moins, pourvu qu'il ne domine pas. Il faut commencer par étendre sur le visage un peu de pommade ordinaire. Par ce moyen, cette poudre s'attachera fort bien sur la peau. Cette méthode-ci vaut encore mieux que la précédente. Le blanc de zinc dont j'ai parlé, n° 68, & qui se vend chez le sieur Cortey, droguiste, rue de Grammont, fera [p. 74] le même effet. Mais il faut auparavant le bien écraser. Il convient de mêler également un peu de rouge avec ces sortes de blancs tirés du zinc. La magnésie ne sauroit s'employer avec de la pommade. Quant à la neige d'antimoine dont j'ai fait mention, n° 65, il ne faut pas s'en servir au même usage.

77. Si je suis entré dans ce détail, on ne doit pas s'en étonner, puisque je traite de la Peinture. D'ailleurs un grand nombre de jeunes femmes, soit par curiosité, soit par prévoyance, m'ont demandé là-dessus des éclaircissemens. Je ne leur dissimule qu'il est impossible de préparer un blanc qui n'ait pas sur la peau l'air un peu farineux, & qu'il faut tâcher de se procurer, pour remplacer un jour la fraîcheur de l'âge, des agrémens dont le tems ne fasse [p. 75] qu'augmenter l'éclat au lieu de les flétrir. Il n'en a pas moins fallu céder à leurs instances & ce que j'ai fait pour elles, je le fais pour toutes les autres, afin que du moins elles n'employent pas des drogues dangereuses ou contraires à leur but.

78. Il seroit aisé, par exemple, de composer une belle couleur de chair avec du mercure dissous dans l'acide nitreux, en le précipitant par une substance animale, telle que l'urine. Mais un pareil cosmétique seroit très-funeste, & ne seroit pas moins sujet à noircir que celui du bismuth.

Reprenons notre sujet principal, & passons à la composition des crayons jaunes pour la Peinture au pastel. [p. 76]

ARTICLE II

Des Crayons jaunes.

79. Il y a, sous le nom de couleur jaune, bien des nuances différentes, celle du soufre, du citron, de la jonquille, celle du jaune, proprement dit, ou couleur d'or, l'orangé, l'aurore, enfin le souci, qui fait le passage du jaune au rouge.

80. C'est par des mêlanges que se composent dans le pastel la plûpart de ces nuances. Or nous ne parlons, quant à présent, que des couleurs principales. Nous allons donc nous borner, dans cet article, aux matières qui les fournissent, [p. 77] & parler, en premier lieu, de l'ochre jaune.

81. Quoique cette ochre, non plus que la craye, n'éprouve aucune altération de l'influence de l'air, il est beaucoup plus indispensable de la purifier pour la dépouiller de toutes les particules de fer & de gravier qu'elle contient en plus ou moins grande quantité. Les ochres d'ailleurs sont toujours mêlées d'un peu d'acide vitriolique, ce qui rend la précaution de les purifier encore plus indispensable. On ne doit jamais laisser dans les couleurs aucune espèce de substance saline, & ceci regarde indistinctement tous les genres de Peinture, auxquels on attache quelqu'importance, mais principalement la Peinture à l'huile.

82. Il faut donc délayer l'ochre [p. 78] dans un grand vase en fayance, avec beaucoup d'eau, verser ensuite l'eau, toute trouble, dans un autre vase, après l'avoir laissée reposer un instant, pour laisser les parties grossières se précipiter. On jettera ce sédiment, qui n'est que du fer ou du sable. Une heure après, l'ochre, suspendue dans l'eau, sera déposée. Jettez l'eau, mettez en de nouvelle, & délayez, puis versez l'eau, toute trouble, dans des cornets de parchemin que vous suspendrez au dos d'une chaise. Lorsque l'ochre sera rassemblée dans le cornet, séparez-la, par une ligature, d'avec le sablon qui s'est précipité le premier, & qui n'est bon que pour le *peinturage* des boiseries, & faites-la porphiriser après avoir jetté l'eau. Vous en formerez des crayons, aussitôt qu'elle sera maniable & pourra se paîtrir ou se rouler sur le papier, sans s'attacher aux doigts. En un [p. 79] mot, c'est la même opération que celle dont nous avons parlé sous le n° 57 au sujet de la craye.

83. L'ochre brune ou de rue, & la terre d'Italie, doivent être traitées de la même manière. Il faut les bien purifier avant de les porphiriser & de les mettre en crayons.

84. Les marchands de couleurs vendent ces substances toutes broyées à l'eau. Mais ils se sont contentés de les porphiriser toutes brutes, & sans les purifier par le lavage. Il reste par conséquence beaucoup de particules de fer, qui, quoique bien atténuées par la molette, peuvent, outre l'acidité vitriolique, altérer les couleurs après l'emploi dans la peinture à l'huile.

85. Parmi les ochres brunes, il y en a une, connue sous le nom de [p. 80] terre de Venise ou de Sienne. Elle est très-compacte, semblable dans sa cassure, à la terre d'ombre, ou plutôt à la gomme-gutte, c'est-à-dire luisante. Elle est de couleur canelle maure-doré. Cette matière a de l'apparence, & l'on en fait beaucoup d'usage dans la peinture à l'huile; mais elle ne vaut rien, quoique fort chère.[35] C'est du fer, dissous par les acides minéraux, tel qu'en produisent les fabriques de vitriol. On croiroit, à la voir, qu'elle a beaucoup plus d'intensité que l'ochre brune. Mais outre qu'elle est bien moins solide, elle prend le même ton sous la molette, & calcinée, elle y devient beaucoup plus orangée.

86. Il est aisé d'avoir une ochre [p. 81] factice plus pure & plus belle. On met sur l'herbe, à la rosée, de la limaille de fer dans une grande assiète. En peu de jours la surface de cette poudre se couvre de rouille. On la broye légèrement sur le porphire avec un peu d'eau. La rouille se détache & l'eau s'en charge. On la coule au travers d'un linge dans un autre vase. Quand l'ochre s'est précipité par repos, on jette l'eau. C'est ce qu'on appelle du *safran de mars*.

La limaille d'acier, noyée dans l'eau pendant quelques tems, produit de même une autre espèce d'ochre d'un fauve très-

[35] Elle se vend à Paris jusqu'à vingt-quatre francs la livre.

obscur & presque noir. C'est ce qu'on nomme de l'*éthiops martial*. Cet éthiops, calciné sur le feu, devient d'un rouge brun très-beau. L'on trouve du safran de mars & de l'éthiops martial chez les Épiciers–Droguistes. [p. 82]

Venons au stil de grain.

87. Nous avons vu que c'est une préparation de craye qu'on a colorée en jaune avec le suc de la graine d'Avignon par le moyen de l'alun. On compose, à-peu-près de la même manière, pour l'usage de la peinture, plusieurs autres couleurs différentes, & c'est dans ce sens que l'on peut dire, avec un Écrivain d'une très-grande réputation, mais que les Sciences viennent de perdre, que « la plupart des pastels ne sont que des terres d'alun teintes de différentes couleurs ».[36]

En effet, si l'on met une certaine quantité d'alun dans une décoction de plantes colorantes, la terre de ce sel quitte son acide & [p. 83] saisit les principes colorans. Telle est la base principale des stils de grain.

88. Mais, comme il reste presque toujours dans cette composition des parties salines de l'alun dont il faut absolument la dépouiller, elle exige des soins indispensables.

Après avoir fait laver le porphire & la molette, précaution qu'il faut toujours prendre, chaque fois qu'on passe d'une couleur à l'autre, faites broyer le stil de grain avec un peu d'eau. Jettez-le après cela dans une très-grande quantité d'eau chaude bien pure. Délayez-le quelques instans avec une spatule ou cuiller de bois, & laissez le reposez un jour ou deux. Alors jettez l'eau sans agiter le vase, jusqu'à ce que le sédiment soit prêt à tomber, & versez-le, avec [p. 84] l'eau qui reste, sur du papier à filtrer que vous aurez étendu sur un linge, par exemple un mouchoir, suspendu par ses quatre angles, ou sur une chaise, afin de soutenir le papier. Quand le sédiment sera sec, il se lévera de lui-même en écailles. Mettez-le sur le porphire avec un peu d'eau, pour lui faire donner quelques tours de molette, & le reste comme pour le blanc de Troyes, n° 57. On peut même broyer dès que l'eau sera passée au travers du filtre, & qu'il n'en restera plus que ce qu'il faut pour tenir la pâte un peu liquide.

89. Toutes ces précautions-là sont indispensablement requises pour les stils de grain. Quelquefois même on est obligé de les arroser encore sur le filtre, avant qu'ils soient bien secs. Comme il entre beaucoup de sels dans ces sortes [p. 85] de compositions, d'un côté, les crayons seroient durs comme un clou, si l'on négligeoit de les bien laver pour les dessaler complettement; de l'autre, la couleur, surtout à l'huile, ne manqueroit pas de se charger tôt ou tard de cette efflorescence qu'on peu remarquer sur l'alun & les autres vitriols, ce qui ne peut que dégrader un tableau. C'est un soin que les fabricans eux-mêmes devroient prendre avant de les mettre dans le commerce, mais ils s'en dispensent pour gagner davantage: le poids est plus fort & la peine moindre. De leur côté, les marchands qui vendent les couleurs en détail toutes préparées, soit à l'eau, soit à l'huile, ceux même qui composent les pastels, ne se doutent pas seulement de la nécessité de prendre cette précaution. Ces derniers, pour remédier à la dureté des [p. 86] crayons de stil de grain, se contentent de le broyer avec un peu d'esprit de vin. Je suis, à-peu-près, sûr que c'est là tout leur secret. L'esprit de vin rend effectivement ces matières-là très-friables, malgré l'abondance des sels qui sont entrés dans leur composition. Mais on voit que cela ne suffit pas.

90. Au reste, ces sortes de crayon doivent plus particulièrement que les autres, sêcher à l'ombre, vû que les stils de grain ne donnent pas une couleur indélébile. Je ne proposerai pas d'y substituer l'orpin jaune. Cette drogue est horriblement dangereuse, & la couleur n'en vaut rien, de quelque nuance qu'elle soit & quelque nom qu'elle porte; car il y en a de soufre, de jonquille, & d'orangé, qu'on appelle orpin rouge, orpiment, réalgar. [p. 87]

91. Il y a pareillement dans le commerce des stils de grain de différentes nuances, depuis le citron jusqu'à l'orangé. Quelques marchands appellent celui-ci jaune royal. Ce jaune m'a paru tiré de la racine du curcuma, nommé autrement terra mérita; cette couleur est peu solide. On en trouve sous le nom de stil de grain d'Angleterre. La puérile manie de donner ce nom à toutes les productions de l'industrie, s'est étendue jusqu'à la Peinture, quoique ce soit, dans cette matière sur-tout, le moins imposant de tous les titres. On employe de même en Angleterre celui de France comme un passeport aux yeux de la multitude, les noms font les choses. Les compositions [q]u'on appelle de la sorte, sont ordinairement d'une couleur fauve ou maure-doré, & se vendent quinze ou vingt sols l'once. Quelquefois [p. 88] elles sont de couleur de bouë & se vendent encore plus cher. Il y en a même sous le nom de stil de grain brun, qui ne sont très-souvent qu'un mélange de stil de grain jaune & de terre d'ombre, ou de bistre. C'est ce qu'il est aisé de voir en y regardant de près; ou, si la supercherie est assez bien déguisée, on peut s'en assurer en le faisant rougir sur le feu. Le véritable doit y devenir blanc avec quelques nuances de matière charbonneuse: l'autre y prend la couleur de rouille de fer, ou celle du bistre. Quand au stil de grain jaune ou doré, le seul dont il s'agit dans cet article, un moyen de s'assurer s'il est bon, c'est d'en écraser avec du bleu de Prusse, un peu moins de ce dernier que de stil de grain. Ce mêlange doit donner une poudre d'un beau vert, pur & net. [p. 89]

92. On trouve dans un écrit composé sur le *peinturage*, qu'on a quelquefois apporté de l'Inde une graine appelée d'ahoua, (ahouaï, sans-doute; c'est une espèce d'apoçin dont le fruit est dangereux), & qu'on pouvoit en composer un stil de grain jaune fort solide & fort beau. Nous aurions à désirer bien d'autres végétaux propres à la teinture. Tel est le cariarou, dont les feuilles pourroient fournir une couleur voisine de celle de l'écarlate; les feuilles de l'alcana, sorte de troëne d'Egypte, qui produisent encore un rouge solide. Les bayes du balisier, plante de la Guiane, qui donnent un pourpre fort riche; la racine du Mascapenna qui teint en cramoisie; le tsai de la Cochinchine, plante qui, fermentée comme celle de l'indigo, dit M. Poivre, donne un vert d'émeraude très-solide & très-absorbant, [p. 90] le bois de taauba, c'est une espèce de mûrier qui teint en jaune comme tous les arbres de la même classe. Mais nous n'avons pas besoin, pour cette dernière couleur, d'aller chercher au bout de la terre ce que nous pouvons trouver dans nos champs. La nature y prodigue une foule de végétaux propres à la composition des stils de grain. C'est aux fabricans à tenter des essais dans ce genre. Nous foulons aux pieds beaucoup de substances dont on peut tirer les jaunes très-brillans. Mais le point capital est de leur donner de la solidité. L'on employe ordinairement dans cette vue que l'alun. Je crois que la préparation suivante remplira mieux ce but, sur-tout pour la Peinture à l'huile, & que les couleurs n'y perdront pas du côté de l'éclat.

93. Versez dans une caraffe [p. 91] une once d'acide nitreux, & moitié moins d'acide marin. Ce mélange est ce qu'on nomme de l'eau régale; ayez soin d'éviter qu'il ne vous tombe sur les doigts. Joignez-y, s'ils sont très-fumans, un petit verre d'eau de fontaine ou de rivière bien limpide. Faites dissoudre dans ce mélange de l'étain, soit de Malaca, soit de Cornouailles, réduit en petits fragmens.[37] Ajoutez de l'étain par intervales, jusqu'à ce que le dissolvant n'agisse plus. Alors mettez la caraffe sur la cendre chaude, pour que l'eau régale achève de se saturer.

94. Les plantes avec lesquelles on a coutume de composer des

[36] Histoire natur. des minér. par M. de Buffon, art. de l'alun.

[37] Le moyen le plus court pour réduire ce métal en grainailles, c'est de le faire fondre sur le feu dans une cueiller de fer & de le verser, par goutes, dans un vase plein d'eau.

[p. 92] stils de grain, donneront un jaune, un peu moins brillant peut-être avec cette dissolution, mais plus permanent qu'avec l'alun. Faites bouillir, par exemple, à petit feu, pendant une demi-heure, dans deux pintes d'eau de fontaine, une poignée de petites branches de peuplier d'Italie, coupée en petits morceaux. Ajoutez ensuite à la décoction, deux poignées de tiges de gaude fraîche, ou même sèche, telle que la vendent les Épiciers. Laissez la bouillir quelques instans, & joignez-y cinq ou six gros de sel de tartre en poudre, avec une petite cueiller de sel commun; laissez un moment la décoction devant le feu, mais sans bouillir, & coulez-la dans un plat de terre au travers d'un linge. Versez dedans, goute à goute, & par intervales, cinq ou six gros de la dissolution d'étain dont nous avons parlé n°93. [p. 93] Quand l'effervescence aura cessé, faites chauffer le plat, afin qu'une grande partie de l'eau s'évapore. La chaux métallique, versée dans la décoction, lâche son dissolvant, saisit les molécules colorantes, les retient & se précipite incorporée avec elles, pendant que le dissolvant, qui s'unit à l'alkali du tartre & du sel marin, nage dans la liqueur. Mais il faut le séparer du précipité. C'est ce qu'on peut faire par le moyen de la filtration; l'eau passe au travers des pores du papier gris ou lombard, entraînant avec elle tous les sels qu'elle tient dissous, & laisse le précipité qui forme une laque jaune. Il est bon de l'arroser encore sur le filtre & même abondamment, pour achever de le dessaler.

95. Ce serait un véritable stil de grain si l'on mettoit dans la [p. 94] décoction de gaude un peu de craye bien broyée avant d'y jetter la dissolution d'étain. La composition par ce moyen seroit plus volumineuse, mais c'est tout ce qu'elle y gagneroit, quoiqu'il soit vrai néanmoins que les substances alkalines exaltent presque tous les jaunes.

96. On peut substituer à la gaude une herbe encore plus commune, la fumeterre. On la trouve dans les jardins & chez tous les herboristes. Verte ou sèche il n'importe. Le jaune est, à-peu-près, comme celui de la gaude, & non moins durable.

97. Les plantes qui suivent donneront aussi des jaunes francs, jonquille, souci, maure-doré, ou verdâtres également solides.

Le bois de sumac de Virginie. [p. 95]
Les petites branches des alaternes.
Celles de l'arbre aux anemones.
Celles du thuya de Canada.
L'écorce du peuplier d'Italie ainsi que ses nouvelles branches.
La tige & les feuilles de la Sarrete.
Les fleurs encore fraîche ou sêchées à l'ombre du jonc marin.
L'œillet d'Inde, tige, feuilles & fleurs.
La graine d'Avignon.
La grande camomille ou œil de bœuf.
Le bois de Fustel.
La racine de curcuma, ou *terra merita*.

98. C'est de la graine d'Avignon bouillie avec l'alun, comme on l'a remarqué plus haut, que se compose ordinairement le stil de grain. Les trois plantes qui la suivent, [p. 96] dans l'ordre ci-dessus, donnent un jaune moins solide que celles qui l'y précédent. Celles-ci qui seroient excellentes pour la teinture, suivant des épreuves qu'on en a fait avec la dissolution de bismuth,[38] fourniront de même, traitées avec celle d'étain, de très-bonnes couleurs de différens genres de peinture, excepté la fresque & l'émail. Il n'y faut pas employer pour base la chaux de bismuth, parce qu'elle est très sujette à se dégrader.

99. Quant aux minéraux propres à fournir le jaune, indépendamment des ochres, il se trouve dans le diocèse d'Uxèz en Languedoc, tout près d'un endroit appelé [p. 97] Cornillon, une terre très-fine, d'un jaune citron, dont la couleur résiste au feu.[39] Comment n'en a-t-on pas mis dans le commerce? Est-il si difficile de s'en procurer? Peut-être n'auroit-elle point de corps à l'huile; mais au moins ce seroit une importante acquisition pour la fresque, le pastel, la détrempe & la fayancerie.

100. On se sert communément dans tous ces genres de Peinture, de jaune de Naples, en Italie *giallolino*, petit jaune. Un grand nombre de Physiciens & de Chymistes ont tâché de deviner qu'elle peut-être cette préparation, dont on a prétendu qu'une seule famille napolitaine possède le secret;[40] [p. 98] cependant nous avons en France quelques fabriques de fayance & de porcelaine qui la possèdent également, de sorte qu'on va chercher à Naples ce qu'on pourroit trouver ici; mais chacune d'elles en fait un grand mystère. On veut pouvoir se négliger impunément sur la bonté de la matière & sur le travail, sans avoir de concurrence à craindre. Ce secret, le voici. Douze ou treize onces d'antimoine, huit onces de minium, quatre onces de tutie. On pulvérise bien ces drogues. On les passe au tamis pour les mieux mêler. On les met, de l'épaisseur de deux doigts, sur des assiètes non vernissées & couvertes d'une feuille de papier. Ces assiètes, [p. 99] on les place dans le four de la fayancerie, au-dessus de toutes les casettes, immédiatement sous la voûte. Quand la fayance est cuite, on retire ce mêlange. Il est dur, graveleux, & d'un jaune assez vif, mais qui devient citron, presque chamois, lorsqu'il est porphirisé. Voilà le jaune de Naples. Si l'on vouloit en composer des pastels, il suffiroit de le broyer à l'eau pure. Il faut broyer long-tems. On peut garantir la solidité de cette couleur, employée en émail; mais à l'huile, non, les Artistes se plaignent qu'elle devient verdâtre, lors sur-tout qu'on l'amasse avec un couteau de fer sur le porphire ou sur la palette.

101. Le mercure, dissous à l'aide du feu par l'acide vitriolique, fournit une préparation d'une couleur jaune très-riche. C'est le turbith [p. 100] minéral, ou précipité jaune. L'on en trouve dans la plupart des pharmacies. Quelquefois il est d'un jaune pâle, quelquefois même un peu gris. Mais lorsqu'il est bien conditionné, plus on le lave, plus la couleur en est vive. Cependant je ne proposerai pas de l'employer dans la Peinture, car il n'est pas insensible aux vapeurs de foye de soufre. J'en ai d'une très-belle couleur d'or sur lequel cette vapeur ne fait aucune impression, mais qui ne résiste pas au contact même de la liqueur. Si peu qu'elle y touche, le mercure est sur le champ revivifié….

102. Le hasard, dans le moment même où j'en étois là, m'a fait appercevoir dans un bocal, chez un marchand de couleurs, une poudre jaune qu'il vend depuis deux ou trois ans, m'a-t-il [p. 101] dit, sous le nom de jaune minéral. J'en pris une once qui m'a coûté vingt sols. Quelques heures après, étant rentré chez moi, j'ai considéré ce jaune & l'ai reconnu pour du turbith mercuriel. Ce qui me l'avoit d'abord fait méconnoître, c'est qu'il est d'une couleur un peu pâle. Je l'ai soumis à quelques épreuves pour m'en assurer. La vapeur de foye de soufre l'a, sur le champ, rembruni; voilà donc le turbith minéral dans le commerce pour l'usage de la Peinture, sous le nom de jaune minéral! Il étoit nécessaire qu'on sût à quoi s'en tenir là-dessus, & voilà pourquoi je suis entré dans cette explication.

103. Le bismuth, dissous par l'acide nitreux, forme des cristaux, qui, sur le feu, laissent échapper leur acide & se changent en une belle chaux de diverses nuances [p. 102] de jaune. Il y en a de soufre & d'orangé, suivant la plus ou moins grande proximité de la flamme ou la violence du feu. Je ne doute pas que cette chaux ne réussît mieux dans la poterie, au moyen de la *couverte* vitrifiée de l'émail, que le jaune de Naples, comme plus haute en couleur. Elle est très fixe, & se vitrifie même plutôt que de

[38] Recueil des procédés sur les teintures de nos végétaux, par M. d'Ambourney, Paris, chez Pierre, 1786.

[39] Histoire natur. du Languedoc, par M. de Genssane, pag. 158, 159.

[40] Mém. de l'Acad. des Sciences, année 1766, page 303 = Dictionnaire d'Hist. Natur. *verb.* ochre = Voyage d'un François en Italie, par M. de la Lande, tom. 6, pag. 396 = L'Encyclopédie, etc.

se volatiliser. Mais il ne seroit pas possible de l'employer dans la Peinture à l'huile; aux moindres exhalaisons putrides, elle devient noire, encore plus vîte que le turbith mercuriel.

104. Il en est de même de toutes les chaux de régule d'antimoine, à l'exception de la neige qu'il donne par la voye de la sublimation. J'en ai déjà parlé dans l'article précédent, n° 65. [p. 103]

105. Mais le zinc peut fournir un très-joli jaune pour lequel le même inconvénient n'est pas à craindre. Il suffit de la faire bouillir long-tems dans du vinaigre un peu fort. Il s'y dissout, forme des cristaux de sel qui n'attirent point l'humidité. Ce sel, mis sur le feu, dans une capsule de fer, détonne un peu, jette une légère flamme & se fond. Si l'on pousse le feu, l'acide s'évapore & la matière se convertit en chaux de couleur jaune,[41] c'est celle que prend aussi le mêlange du cuivre rouge & du zinc, mêlange qui compose le cuivre jaune ou laiton.

Comme les chaux de ce demi-métal sont très-irréductibles, on peut croire que celle-ci fourniroit toujours le jaune le plus solide [p. 104] qu'on pût désirer. On vient de voir qu'il n'est pas difficile à faire.

106. Il seroit inutile, après cela, de parler de quelques autres préparations de la même couleur, telle que les massicots. Ce sont de véritables chaux de plomb qu'on peut obtenir en calcinant sur la braise, dans une pelle de fer, du blanc de plomb réduit en poudre. Il y prend diverses nuances, depuis le soufre jusqu'à l'orangé, suivant les divers coups de feu qu'il reçoit; & c'est ainsi qu'on fait, avec des cailloux pulvérisés & des chaux de plomb, des émaux & des pierres fausses très-semblables à la topase pour la couleur. On calcine les cailloux, on les éteint dans l'eau pour mieux les réduire en poudre, on y joint de la potasse bien purifiée, do borax calciné, de la craye & du blanc de plomb. Ce mêlange tenu sur un [p. 105] feu violent pendant neuf ou dix heures, donne un cristal factice fort dur & fort beau. Ce cristal avec du minium ou mini, fait cette fausse topase dont nous venons de parler. Avec de l'or, dissous par l'eau régale & précipité par une dissolution d'étain, il fait des rubis faux, & des saphirs de la même espèce avec du safre. Le safre est une chaux de régule de cobalt. Un peu de safre & de précipité d'or font avec ce cristal la fausse améthiste. Il joue l'émeraude avec du cuivre, dissous par l'acide nitreux & précipité par l'alkali fixe, & l'hyacinthe avec une dissolution de fer par le même acide, &c. Pour revenir au massicot, il faut éviter sur-tout, lorsqu'on tient, pour le faire, le blanc de plomb sur le feu, que les charbons le touchent. Il l'auroient bientôt revivifié. Mais on doit éviter encore plus d'en respirer la [p. 106] vapeur. Elle est funeste. En un mot, ce qu'il y a de mieux à faire, c'est d'abandonner aux émailleurs & fabricans de poterie, ces préparations de plomb; puisqu'on peut s'en passer dans la peinture au moyen des indications que je viens de fournir, qu'on juge de leur effet par l'épreuve que voici. J'avois mis à l'entrée de l'hiver, sur une carte, au bord d'une fenêtre qui donnoit sur la rue, de la céruse que j'avois fait passer à la couleur jaune un peu safranée par le moyen du feu. Quinze jours après, je trouvai ce massicot à l'extérieur totalement couleur de plomb.

C'est ainsi que si l'on écrit avec une dissolution de bismuth, faite avec de l'acide nitreux, cette écriture d'abord invisible, devient noire dès qu'on l'expose à la vapeur d'un peu de foye de soufre sur lequel on a versé quelques goutes de [p. 107] vinaigre. C'est ce qu'on appelle de l'encre de simpathie. Ces sortes d'encres peuvent avoir leur utilité. Mais quoique très secrètes en apparences que l'écriture en chiffres, elles le sont encore moins. Un particulier[42] vient de composer une espèce d'alphabet au moyen duquel on écriroit avec la plus grande rapidité. Sa méthode peut trouver son application dans certaines circonstances. Personne, sans la clef, ne parviendroit jamais à déchiffrer cette écriture.[43]

Revenons au pastel, & passons à la composition des crayons rouges. [p. 108]

ARTICLE III

Des Crayons rouges.

107. Il y a, sous le nom de couleur rouge, comme sous celui de jaune, des tons divers. L'incarnat, l'écarlate, le rose, le cramoisi, le pourpre,[44] &c. La [p. 109] couleur rouge proprement dite est la couleur du sang, elle est également éloignée du jaune & du violet. Nous ne parlons, en ce moment-ci, que des substances qui seules & sans mêlange donne le rouge.

108. Mettez dans le feu sur une pelle en fer, ou dans un creuset, une partie de cette ochre jaune dont nous avons parlé plus haut, n° 81 & 82, après l'avoir laissée bien sêcher. Il faut couvrir la pelle ou placer le creuset de manière que les cendres ne puissent tomber dedans. Lorsque l'ochre sera calcinée, & c'est une opération de cinq ou six minutes, elle sera d'un rouge briqueté. Nous la nommerons, en cet état, ochre rouge. Cette couleur, mêlée avec d'autres, peut servir dans certaines carnations, & ne changera pas. Si [p. 110] l'on veut composer des crayons d'ochre rouge, il suffit de la broyer sur le porphire, avec de l'eau, comme l'ochre jaune.

109. L'ochre brune ou de rue, calcinée de la même manière, est d'un rouge plus obscur & plus profond. Nous lui donnerons, dans cet état, le nom de brun-rouge, dénomination que cette ochre porte en effet dans le commerce, lorsqu'on l'a calcinée dans les travaux en grand. Mais ce brun-rouge est plus ou moins beau, suivant l'espèce d'ochre brune. Il est d'autant moins orangé, d'autant plus profond, que l'ochre est plus pure. Tels sont l'éthiops martial & le safran de mars. Cette couleur, comme la précédente, peut servir dans les carnations. Nous en parlerons plus bas. Il faut composer les crayons de brun-rouge pur, en [p. 111] le broyant avec de l'eau comme l'ochre jaune. Il donnera d'excellents pastels. La solidité des ochres de fer est à toute épreuve, dans quelque genre de peinture qu'on les employe.

110. Je connais un habile Peintre de Rome qui tire celle dont il se sert du vitriol de mars ou couperose verte; il fait calciner ce vitriol une ou deux heures dans un feu de verrerie. C'est ce qu'on nomme colchotar; ou, lorsqu'il a été bien lavé, terre douce de vitriol. On en trouve chez tous les maîtres en Pharmacie. Mais il n'est jamais sans mêlange, ni bien lavé, parce qu'alors il perdroit toute l'astriction qu'ils ont besoin de lui conserver. Au surplus, je doute qu'il soit possible de le dépouiller entièrement de l'acide vitriolique, ni par le feu, ni par le lavage, à moins qu'on ne [p. 112] mit du sel de tartre dans l'eau, précaution dont cet artiste ne soupçonne sûrement pas la nécessité. D'ailleurs, peu de vitriols de fer sont exempts de cuivre.

111. Le moyen le plus simple d'avoir une ochre semblable, ce seroit de dissoudre du fer, des cloux, par exemple, dans l'acide nitreux. Il faut que le vase soit grand, parce que la dissolution

[41] Traité de la Dissolution des Métaux, par M. Monnet.

[42] M. Coulon de Thévenot.

[43] Voyez le peu de confiance qu'il faut donner à l'écriture en chiffre, dans les Mémoires du Cardin. De Retz, tom. 3.

[44] Un auteur Anglois prétend que la couleur pourpre est ce qu'on nomme le cramoisi. Mais on voit que Perse & Juvenal, en parlant de la robe pourpre, la désignent presque toujours par le mot d'hyacinthe. Or la couleur d'hyacinthe n'est pas la couleur cramoisie. Elle est la même que celle du vin rouge. On peut voir encore Ovide, Métamorph., liv 10. fab. 6. Dioscoride, &c. Ce qu'il y a de singulier, c'est que les lapidaires appellent du nom de hyacinthe ou jacinthe, une pierre de couleur orangée. C'est ainsi que tout s'embrouille faute de définitions nettes & précises. Il est d'autant plus indispensable d'être fixé sur cette couleur, qu'il y a des Artistes qui l'ont supposée rose, comme on le voit dans *l'Ecce Homo* de Charles Coypel, à l'institution de l'Oratoire, rue d'Enfer. D'autres on employé du bleu pour du pourpre.

se fait avec beaucoup de violence, & qu'elle passeroit par-dessus les bords. Elle devient d'une couleur de brun-rouge, lorsqu'elle est bien chargée de fer. On la met sur le feu, dans un creuset découvert, pour faire évaporer l'acide. On peut l'enlever aussi par le moyen de la distillation dans une cornuë. Pour lors on aura l'acide fumant, quoiqu'on l'eût employé faible. Il faudra de même laver l'ochre sur [p. 113] le filtre, pour achever d'emporter l'acide qu'elle pourroit avoir retenu. Mais l'éthiops martial & le safran de mars, valent encore mieux que tout cela.

112. Je ne parle point de la *sanguine*. C'est une autre espèce d'ochre de fer très-argileuse. Elle est en masses, dure, compacte, grasse au toucher, comme les stéatites. On s'en sert communément pour dessiner; mais on n'en fait point un usage dans la Peinture. La sanguine, bien broyée dans l'eau, compose des crayons infiniment meilleurs pour le dessin qu'ils ne sont quand on se contente de la scier. Quelques gens se font un petit revenu de cette préparation, dont ils font un grand mystère à ceux qui ne veulent pas se donner la peine de la deviner. On peut, lorsqu'on broye la sanguine, varier le [p. 114] ton de ces sortes de crayons, destinés au dessin, par quelque légère addition, tantôt de cinabre, tantôt de terre d'ombre calcinée; ainsi du reste.

113. A l'égard du minium, chaud de plomb torrésiée sur un grand feu, tout ce que nous en dirons, quoiqu'il soit d'un rouge très-vif, c'est qu'il faut le laisser aux *Peintureurs* pour les roues de ces voitures utiles à certains égards, mais où bien des gens emprisonnent, *per la dignita*, les vapeurs & l'ennui qui les consument, & ne s'éveillent qu'au plaisir d'écraser les gens qui les nourrissent.[45] Les Peintres Anglois font pourtant beaucoup [p. 115] d'usage du minium, quoiqu'ils n'en voyent sûrement pas dans les tableaux de Vandyck ni de beaucoup d'autres dont ils connoissent bien le prix depuis la fin du siècle dernier.

114. Le cinabre est d'un rouge, à-peu-près écarlate, quand il est broyé. N'en prenez jamais qu'en pierre, comme je l'ai déjà dit. Pour en composer des crayons il suffit de le porphiriser avec de l'eau dans laquelle on aura fait dissoudre un morceau de gomme arabique. Ces crayons-là sont très-pesants. On ne doit pas craindre que le cinabre change, même à l'huile, à moins qu'il ne soit mêlé de minium. Il est constaté que le mercure, dans l'état de cinabre, ne se prête à l'action d'aucun dissolvant, parce qu'il est défendu par le soufre, & ne conserve aucun caractère salin. [p. 116] Qu'on l'expose à la vapeur de foye de soufre, ou qu'on en verse dessus, il n'en reçoit pas la plus légère impression. Quelle vapeur assez putride pourroit donc l'altérer, s'il résiste à cette épreuve? Presque tous les Peintres à l'huile, ceux de Londres, sur-tout, prétendent qu'il noircit: je le crois bien. C'est, pour l'ordinaire, du vermillon qu'ils employent, c'est-à-dire un mêlange de cinabre & de minium, qu'on a lavé peut-être avec de l'urine, comme prescrit un petit livre composé sur la migniature, ce qui ne peut que disposer encore plus ce mêlange à s'altérer. Or comment ne noirciroit-il pas dans des villes chargées d'autant d'exhalaisons fétides que sont Londres & Paris?[46] [p. 117]

115. Quelques personnes ont imaginé de rembrunir le cinabre dans la Peinture à l'huile, en y mêlant de la résine connue sous le nom de *sang-dragon*. Si ce mêlange est de peu de ressource, au moins n'a-t-il pas de grands inconvéniens, les substances résineuses n'étant elles-mêmes que des huiles concrétes. En ce cas il faudroit choisir du sang-dragon des Canaries en [p. 118] larmes. Ces larmes sont dures, friables, rougeâtres, enveloppées dans des feuilles & grosses comme des noisettes. L'addition du carmin rend le cinabre plus sanguinolent.

116. Le carmin, dans le pastel, doit se traiter comme le stil de grain. Sur-tout il ne faut pas épargner l'eau pour le laver & le purifier, sans quoi les crayons seroient aussi durs que le corail. Si l'on vouloit abréger, ou pourroit, après l'avoir broyé simplement avec un peu d'eau, lui laisser le tems de sêcher à demi, puis le détremper ou délayer avec de l'esprit de vin bien rectifié; par cette méthode, les crayons seroient aussi friable qu'il est nécessaire; mais elle ne vaut rien, du moins pour les Artistes. C'est qu'alors on ne peut le faire entrer dans d'autres crayons, pour différentes couleurs, telles que le [p. 119] violet, par exemple, à moins qu'on ne les composât de même avec l'esprit de vin, ou qu'il n'y entrât en fort petite quantité, parce qu'il les durciroit trop; & d'un autre côté, c'est qu'il ne faut employer dans une composition de quelque mérite, sur-tout à l'huile, aucune couleur qui ne soit bien dépouillée de toute les matières salines qui sont entrées dans sa préparation. Que faire d'un tableau farineux, sans fraîcheur, sans vie, dont le coloris louche, terne, insignifiant, ne présente aucun relief? Il faut en convenir: aucun Peintre d'Italie n'a porté l'art du coloris plus loin que quelques-uns des Peintres François. Mais la plupart négligent trop cette partie. Comment ne voyent-ils pas que le coloris fait le plus doux charme de la Peinture? Un poëme, quelque bien conçu qu'en soit le plan, n'a [p. 120] point de lecteurs si le stile en est foible; ainsi dans la peinture, la meilleure composition, sans coloris, ne peut jamais être regardée que comme une esquisse. Peu de gens sont en état de juger si tel muscle produit, dans telle circonstance, tel ou tel effet; mais le coloris appelle tous les yeux, &, comme il ne faut aucune étude pour en juger, il réunit d'abord tous les suffrages. Voyez le prix extravagant qu'on met aux bambochades anciennes & modernes. Quoi de plus maussade pourtant du côté du dessin comme du côté des grâces? Mais il y a de la vérité dans les coloris, il est net, ce qui, joint avec le clair-obscur & le fini, sait le seul mérite de ces sortes de tableaux.

117. On concevra, sans-doute, par la manière dont je viens de [p. 121] m'exprimer, qu'il ne faut pas négliger le dessin, mais qu'il est, à-peu-près, dans la Peinture ce que la charpente est à la construction du navire, que l'art n'est que l'imitation de la nature, imitation qui ne peut être complette qu'autant que l'on produit, à l'aide de la couleur, ainsi que de l'expression, les mêmes effets qu'elle.

118. Revenons au carmin. Cette substance est d'un grand usage dans le pastel, sur-tout pour les carnations, la couleur en est vive, &, de tous les cramoisis brillans, c'est la moins fugitive.

119. Les Peintres à l'huile en font peu d'usage. La couleur naturelle de la cochenille est pourpre. Les fabricans y mêlent une décoction d'autour & de chouan. Ces ingrédiens n'ont point de [p. 122] consistance, & ne donnent pas assez de corps au carmin, non plus que l'alun qu'on y employe, & dont la terre est d'ailleurs susceptible d'altération.

120. Voici de quelle manière il seroit bon de s'y prendre pour composer une espèce de carmin qui réussit à l'huile.

Faites bouillir à petit feu près d'une heure, une poignée d'écorce de bouleau; passez la liqueur au travers d'un linge, & remettez-la sur le feu; pulvérisez un gros de cochenille & mettez-la dans le même vase. Après trois ou quatre bouillons,

[45] Voici la réponse qu'un Ouvrier fit, il y a deux jours, à l'un de ces Messieurs qui se courrouçoit. "Volez, Monsieur, volez, mais laissez passer les gens qui sont plus pressés que vous, puisqu'ils ont leur vie à gagner."

[46] Si Paris n'étoit situé dans le plus heureux climat, & baigné par les eaux les plus [p. 117] salubres de l'univers, ce seroit un séjour éternel de peste, vu le peu de soin qu'on a pris dans tous les tems d'y donner l'air aux habitations. Il semble même que, dans les endroits ou les débouchés devroient avoir le plus de largeur, pour la facilité de communications avec la rivière, on ait affecté d'en faire autant pour les coupe-gorges, & l'on ne peut concevoir à quel excès les gens préposés pour surveiller les travaux à cet égard, ont porté l'impéritie ou la négligence. L'administration vient enfin de s'en occuper elle-même. Les rues s'élargissent, elles commencent à s'aligner, on ouvre des débouchés. Qui croiroit que, dans le long intervale du pont-neuf à la grève, il n'y a qu'une seule rue? encore n'a-t-elle que dix huit pieds de largeur.

retirez-la, & versez la décoction dans un plat de fayance, pour la séparer de la lie, à moins que vous ne préfériez de la passer au travers d'un tamis de crin. Pour-lors versez dans le plat goute à goute une certaine quantité de [p. 123] dissolution d'étain semblable à celle dont nous avons parlé n° 93. La cochenille se rassemblera bientôt en petits flocons d'un rouge de sang. Laissez la reposer quelques heures, elle se précipitera d'elle-même. L'eau restera jaune. On peut la jetter par inclinaison, & verser le précipité sur le papier lombard. Quelques momens après il faut répandre à plusieurs reprises sur le papier, mais à côté du précipité, beaucoup d'eau chaude, pour le bien laver & le dessaler entièrement.

121. On donneroit à la fois au carmin, plus de corps & plus de solidité par cette manière de le préparer. Il résulte de quelques épreuves qu'on a faites,[47] que le [p. 124] suc de l'écorce du bouleau, verte ou sêche, fixe la couleur des bois de teinture, tels que le Campêche & le Fernambouc, toute fugitive qu'elle est: à plus forte raison peut-on compter que celle de la cochenille, beaucoup plus permanente, auroit toute la consistance nécessaire.

122. En effet, quelques goutes de décoction de cochenille pure, sur du papier, deviennent, en sêchant, d'un violet terne & sombre. Elles restent, sur le papier même, d'un violet rougeâtre & net, avec de l'eau de bouleau.

123. Quand à la chaux de l'étain, dissous par les acides, on sait qu'elle n'éprouve point de changement. C'est pour cela que je la substitue à la terre d'alun, beaucoup plus susceptible [p. 125] d'altération. S'il falloit d'ailleurs des autorités pour justifier cette préférence, je pourrois citer MM. Hellot, Scheffer, Macquer, Bergman, qui, depuis long-tems, ont indiqué l'étain pour les opérations de la teinture, au lieu de l'alun, principalement dans la teinture de cochenille.

124. Je dois prévenir au sur-plus que, quelquefois, on ne réussit point, & qu'il ne fait pas de précipité. De sorte que l'eau ne passe pas au travers du filtre, &, qu'au lieu d'être jaunâtre, elle reste couleur de sang. Il faut alors y joindre d'autre eau chargée d'alkali fixe pour opérer la séparation, ce qui même ne réussit pas toujours, lors, par exemple, que la dissolution d'étain qu'on employe ne devient pas laiteuse par addition de l'eau pure. Dans la [p. 126] teinture, c'est tout le contraire. Le teinturier manquera son opération si sa dissolution d'étain devient laiteuse avec de l'eau, parce que la chaux métallique ne pénétrera pas alors dans les pores de la substance dont le tissu, qui doit recevoir la teinture, est composé. C'est une raison pour n'employer à cet usage qu'une dissolution d'étain faite par l'acide marin seul. Cet acide, avec le secours d'un feu très-léger, dissout fort bien l'étain. Je n'ai pas cru devoir omettre cette observation, quoi qu'étrangère ici, vû son importance. La plûpart des Ouvriers ne tirent que des teintures médiocres des bois de Fernambouc, de Brésil & de Campêche, faute de connoître ce mordant qui leur donneroit des couleurs solides, en y joignant la décoction de l'écorce de bouleau. [p. 127]

125. Dans la Peinture en émail on se sert du *pourpre de Cassius*, qu'on incorpore, ou qu'on attache à l'émail avec de la poudre de verre tendre. Le feu qui fond le verre, fixe le pourpre sur l'émail, mais sans vitrifier le pourpre, comme on pourroit se l'imaginer. Il en tempère seulement la couleur, en proportion de la quantité d'émail qu'on y joint, & lui fait prendre un ton plus ou moins rose, plus ou moins cramoisi, mais le pourpre en lui-même reste inaltérable. Ce pourpre n'est que de l'or dissous par l'eau régale & précipité par une dissolution d'étain. Comme un grand nombre d'Artistes ignore le moyen de le composer, j'ai cru leur rendre service de leur indiquer celui qui leur réussira le mieux. Le voici.

126. Dans une once d'acide [p. 128] nitreux, mettez une demi-once d'acide marin. Voilà, comme je l'ai déjà dit, de l'eau régale. Composez-la toujours vous-même, & n'employez jamais de sel ammoniac, au lieu d'acide marin, quoiqu'on la prépare de la sorte assez communément. Vous coureriez le risque de faire de l'or fulminant par des mêlanges ultérieurs qu'il n'est besoin d'expliquer; cela n'arrivera pas si vous la composez vous même, comme je viens de le dire. Chargez par degrés cette eau régale d'autant de feuilles d'or qu'elle en pourra dissoudre. Je parle des feuilles d'or en livret, qui se vendent à Paris environ quatre francs chaque livret de vingt-quatre feuilles d'or & de six pouces en quarré.

127. D'un autre côté, faites dans une caraffe une autre eau [p. 129] régale semblable à la précédente. Joignez à ce dissolvant près d'une once d'eau bien pure, afin de l'affoiblir. Il faut un peu plus d'eau si les acides sont très-concentrés & fumans. Jettez-y quelques fragmens d'étain de Malaca. Celui de Cornouailles produit le même effet s'il est pur. Mais n'y projettez l'étain que successivement par très-petites portions, la dissolution doit s'en faire très-lentement pour éviter qu'elle devienne laiteuse. On peut, dans cette vue, placer la caraffe sur une assiète pleine d'eau fraîche. Au reste, il faut toujours la composer soi-même, comme celle de l'or. Cette dissolution faite, répandez-en cinq ou six goutes seulement dans un grand verre plein d'eau. Joignez-y dix ou douze goutes de dissolution d'or. Sur le champ l'or deviendra pourpre plus ou moins violet, car, sur vingt [p. 130] essais, les nuances ne sont presque jamais semblables. Il y a même du hasard dans cette combinaison. Si le pourpre ne se montre pas tout de suite au fond du verre, ce qui peut arriver lorsqu'on n'a pas employé de l'eau bien pure, il faut plonger dans le verre, au bout d'une plume neuve, un morceau d'étain & l'y promener quelques instans. L'or se rassemblera tout au tour en nuages vineux. Mais ce moyen même est inefficace, lorsque la dissolution d'étain devient blanche ou laiteuse dans l'eau. Ce qui le prouve, c'est que dans ce dernier cas, n'ayant pas obtenu de pourpre, je l'ai fait paroître sur le champ par l'addition de celle qui restoit limpide, quoique mêlée avec de l'eau commune de rivière. Il faut donc réserver pour d'autres usages la dissolution d'étain qui ne se trouveroit pas propre à celle-ci. [p. 131]

Quelques momens après que le pourpre s'est formé, versez dans un autre grand vase tout ce qu'il y a dans le verre, & continuez de la sorte jusqu'à ce que toute la dissolution d'or & celle d'étain soient épuisées. Le pourpre se précipitera de lui-même insensiblement dans ce vase, & pour lors il faudra verser par inclinaison le plus d'eau qu'il sera possible du vase qui contient le précipité, mais éviter qu'il ne s'échappe, & la remplacer par d'autre, afin d'emporter les acides nitreux & marin par un lavage abondant. L'eau qu'on auroit pas pu jetter sans qu'elle entraînât une partie du précipité, pourra s'évaporer au soleil, & le pourpre, en se dessêchant, se levera de lui-même en écailles.

128. La manganése fournit également, dans la Peinture en émail [p. 132] & dans la poterie, une couleur pourpre, mais inférieure à la précédente. On peut croire cependant que nos Pères connoissoient des moyens faciles de se procurer pour cet usage des cramoisis d'une grande beauté, comme on le voit dans les vitraux de plusieurs anciennes églises. Au reste, on prétend[48] qu'une dissolution d'or peu chargée, donne, avec l'alkali fixe, un précipité d'un cramoisi beaucoup plus pur que celui de Cassius, & qu'il suffit, pour empêcher l'or de se revivifier dans le feu, d'y joindre une très-légère partie de dissolution d'étain par l'eau régale, avant de le précipiter par l'alkali fixe. On suppose encore que l'or, précipité de son [p. 133] dissolvant par le mercure dissous dans l'eau régale, donne dans l'émail une couleur

[47] Recueil de procédés sur les teintures de nos végétaux, par M. d'Ambouney, pag. 134 & 171.

[48] Chymie expérim. & raisonnée, par M. Baumé, tom. 3, article de l'or. Voyez aussi le Dictionn. de l'Industrie.

écarlate.[49] Je trouve enfin dans les Mémoires de l'Académie des Sciences[50] que l'argent dissous par l'acide nitreux & précipité par le sel neutre arsenical, devient pourpre, mais la couleur disparoît dans le feu. Quoiqu'il en soit, ne pourroît-on pas faire passer le précipité pourpre de Cassius, dans la Peinture à l'huile, au ton qu'il prend sur la porcelaine? c'est un problème dont la solidité de cette couleur vaut bien la peine que s'occupent ceux à qui le tems & l'occasion ne manqueront pas, ou dont les vues sont tournées vers les spéculations mercantiles. [p. 134]

129. On me dira que je propose une préparation bien embarrassante & qui deviendroit coûteuse. Mais seroit-elle jamais embarrassante ni coûteuse autant que l'outremer, qu'on employe pourtant dans des parties moins capitales que les carnations? La valeur de l'ouvrage, dans un excellent tableau, dédommage assez l'Artiste du prix de la matière.

130. Revenons au pastel. L'ordre des choses nous conduit à parler des laques. Il faut les réserver pour les draperies. Il s'en trouve d'assez bonne sous le nom de laque carminée. On pourroit l'employer faute de carmin dans les carnations, mais non celle qu'on nomme laque colombine, & qu'on appelleroit encore mieux purpurine: elle seroit trop violette. Ces laques sont d'ordinaire en grain ou [p. 135] trochisques. Il faut en écraser un morceau pour les éprouver, & répandre dessus un peu d'alkali fixe en liqueur ou vinaigre. Si la couleur ne devient pas violette au premier cas, & jaunâtre au second; c'est une preuve qu'elles ne sont pas mauvaises. Les laques doivent être traitées de la même manière que le carmin; c'est-à-dire qu'il faut les délayer dans une grande quantité d'eau tiéde après les avoir porphirisés, & le reste comme on l'a vu ci-dessus, n° 88.

131. On trouve dans beaucoup de livres[51] une foule de recettes pour faire de la laque. Je ne les copierai point ici. L'on peut y avoir recours. Ce sont toujours des terres [p. 136] d'alun, colorées en rouge par des bois de teinture, tels que celui de Fernambouc, ou celui de Brésil, variété du précédent; le bois de santal rouge, le Rocou, la racine d'Orcanette, la fleur de Carthame ou safran bâtard, la graine de Kermès donnent pareillement des couleurs rouges, ainsi que les bois de Sainte-Marthe & de Campêche avivés par un acide. On peut mettre dans la même classe plusieurs espèces de Lichen, sorte de champignon très-sec qui croît sur les rochers, particulièrement l'espèce qui donne l'orseille. Toutes ces couleurs-la tiennent fort peu. Les Murex & les Buccins fourniroient des pourpres beaucoup plus constans, si la difficulté d'en réunir une certaine quantité permettoit de s'en occuper. On ne peut compter que sur la racine de Garance. [p. 137]

132. Mais si les fabricans, au lieu de l'alun qu'ils employent communément pour composer la laque, se servoient de la dissolution d'étain que nous avons indiqué, n° 93, ils l'obtiendroient beaucoup plus belle & plus solide.

133. Voici, par exemple, une composition très facile dans ce genre. Mettez dans deux pintes d'eau trois ou quatre petites branches de peuplier d'Italie ou de bouleau coupées en très-petits fragmens. Tous les bois, dont on veut extraire la couleur, doivent toujours être effilés ou hachés. Que ces branches soient vertes ou sêches, il n'importe. Faites les bouillir à petit feu près d'une heure. Décantez la décoction. Joignez-y de la racine de Garance pulverisée, à-peu-près une poignée. Faites la bouillir dans deux ou trois minutes. [p. 138] Versez la liqueur au travers d'un linge, dans un autre vase, & jettez-y de l'alkali, du tartre gros comme un œuf. Remuez le mêlange avec quelques tuyaux de plume. Versez dessus, goute à goute, assez de dissolution d'étain (n° 93), pour que l'eau commence à jaunir. Quelques momens après filtrez sur le papier lombard. Quand l'eau sera passée par le filtre, arrosez la fécule ou précipité qui sera resté dessus, avec beaucoup d'eau tiède que vous laisseroit passer de même au travers du filtre, afin de dissoudre & d'enlever tous les sels.

134. La Garance est, de toutes les plantes connues dans nos climats, celle qui donne le rouge le plus durable, & le suc du peuplier ne peut que l'assurer davantage. Celui de l'écorce du bouleau vaut encore mieux pour les couleurs [p. 139] rosacées, & l'un & l'autre le rembruniront moins que la noix de galle qu'on employe communément dans la teinture pour fixer le rouge de la Garance.

135. On a remarqué que l'or & l'étain, mêlés ensemble, après avoir été dissous, chacun séparément, par l'eau régale (n°s 126 & 127), se précipitoient dans la décoction de Garance en une belle & solide couleur rouge. Ce procédé, qui ne seroit pas praticable dans la teinture; à cause du prix d'un pareil mordant, pourroit servir à composer une laque bien supérieure au carmin pour la Peinture à l'huile.

136. Au reste, s'il s'agissoit d'en composer une d'un ton brillant pour les ouvrages de peu de durée, il ne seroit pas difficile de l'obtenir en versant de la dissolution d'étain [p. 140] faite par l'eau régale (n° 93), sur une simple décoction de bois de Fernambouc ou de Brésil. Cette laque-ci, par exemple, feroit un beau rouge pour la toilette. Il suffiroit d'en délayer avec un peu d'eau pure & d'en étendre sur la pomme des joues. Mais, avant de l'employer à cet usage, il faudroit l'avoir bien lavé sur le filtre pour emporter tout l'acide. Ce rouge à l'eau seroit plus naturel que celui dont on se sert avec du talc en poudre, & ne sauroit être malfaisant, pourvu qu'on l'ait bien lavé sur le filtre. En Angleterre les femmes se servent du carmin de la même manière. Au reste, il seroit inutile d'essayer de mêler ni l'un ni l'autre avec du talc, parce qu'il les tourne au violet.

137. La fleur de Carthame ou safran bâtard, donne aussi pour le [p. 141] même usage un très-beau rouge. Mais il se compose d'une autre manière. On lave cette fleur dans plusieurs eaux, on l'y presse même entre les doigts pour en ôter la couleur jaune. Quand elle est bien lavée, on la fait tremper dans de l'eau fraîche où l'on a mis du sel de tartre. On la pêtrit dans cette liqueur alkaline pour en extraire toutes les molécules rosacées qu'elle peut fournir. On passe ensuite la liqueur avec expression au travers d'un linge; on en étend une partie sur une soucoupe de porcelaine, on verse dans la soucoupe quelques goutes de jus de citron; le rouge se précipite & s'attache aux parois du vase. On continue de la même manière avec d'autres soucoupes, après quoi l'on jette l'eau qui surnage dans les soucoupes. Il faut passer de nouvelle eau dessus, pour enlever tout ce qui peut être [p. 142] resté de jaune. On ramasse le rouge, on le broye avec du talc pour le faire servir en poudre, ou bien on laisse le rouge sur la porcelaine pour l'employer avec un pinceau mouillé. C'est ce qu'on nomme rouge végétal ou rouge en tasse. Il reste ordinairement beaucoup de sel de tartre dans cette composition, comme on peut s'en assurer, si l'on en met sur la langue. Mais, pour en juger, il ne faut pas avoir de sentiment du goût blasé par l'usage immodéré du sel de cuisine. C'est bien pis, si l'on mêle du cinabre ou du vermillon dans ces sortes de rouge, comme on l'a fait quelquefois; les dents sont bientôt perdues.

138. Des vinaigriers composent aussi du rouge pour la toilette avec la décoction du bois de Brésil, ou même avec le suc des bayes de [p. 143] certaines plantes, comme celles du sureau, de ronce & plusieurs autres. Ils les écrasent, les font bouillir avec de l'eau, passent la liqueur au travers d'un linge, y mêlent du vinaigre pour exalter la couleur, & l'enferment dans des bouteilles. Ce rouge imite mieux les couleurs naturelles que le rouge en poudre. Il s'incorpore en quelque sorte avec le tissu de

[49] L'art de la Peinture sur verre, pag. 162.
[50] Année 1746, pag. 232.
[51] Encyclopéd. *verbo* laque. Dictionn. de l'Industrie *verbo* laque; Biblioth. économ; Dictionn. de Peinture; Traité de la Mignature, &c.

la peau comme celui dont nous avons parlé sous le n° 136. Mais ce rouge de vinaigre, ainsi que tous ceux dont on n'a pas extrait, par beaucoup de lavage, les parties salines, est pernicieux. L'acide qui l'avive, & dont on ne peut le dépouiller, dessêche la peau, la flétrit. C'est même un répercussif dangereux.

139. Ces petites ressources imaginées pour perpétuer l'aurore de l'âge, ne sont qu'éphéméres. Mais [p. 144] leur fugacité même, & la nécessité de les renouveller sans cesse, avertissent chaque fois les femmes que la beauté passe bien vîte, & quelles doivent de bonne heure acquérir d'autres ressources moins périssables.

140. Au reste, si le rouge est un artifice, du moins cet artifice n'est pas contre nature autant que la poudre avec laquelle on se blanchit les cheveux. Les femmes à la Chine, moins inconséquentes à leur toilette, laissent les cheveux blancs à la vieillesse, & teignent les leurs en noir. Au surplus tous, les peuples de l'Univers policés ou non, se peignent la peau de couleurs artificielles, quelques-uns même jusqu'à se rendre difformes, & c'est une chose curieuse que la bisarrerie & la diversité de leurs goûts sur cette matière. A Gênes les femmes se [p. 144] couvrent de blanc tandis qu'elles auroient honte de mettre du rouge. Celles de la péninsule de l'Inde se peignent en bleu tout le tour des yeux pour les faire paroître plus grands. Quelques peuples sauvages se font de profondes blessures sur les joues pour se donner l'air guerrier; ce sont leurs titres de noblesse, comme ailleurs on les fonde sur des lauriers flétris & qu'on n'a pas cueillis.[52] Les bords du Nil offrent des hommes qui, dans les mêmes vues, s'impriment avec un fer rouge des marques bleues sur l'estomach & les lèvres. A Taïti ce n'est pas sur le visage, mais sur le dos qu'on s'applique ces sortes de trophées. Les [p. 146] Patagons se font des cercles sur le visage avec des couleurs jaunes, rouges & bleues, comme s'ils vouloient disputer aux perroquets la diversité de leur parure. Les Antropophages de la nouvelle Zélande trouvent qu'il y a plus d'agrément de se peindre le visage en compartimens comme un taffetas rayé. Les Caraïbes ne croyent pas qu'il suffise de se peindre les joues en rouge, ils se peignent tout le corps. Il est vrai qu'ils se préservent, par ce moyen de la piqueure des insectes, comme les habitants de la nouvelle Hollande s'en garantissent avec une couche de terre grasse. Mais ceux-ci, pour s'embellir, se passent une cheville au travers de la cloison du nez. Dans l'hémisphère opposé, l'on se perce la lèvre inférieure pour y suspendre en signe de triomphe, les dents des monstres marins qu'on a tués, usage qui n'est pas [p. 147] plus ridicule que celui de se percer les oreilles pour y suspendre des morceaux de métal, puérile étalage de richesse. Enfin les femmes, trop avilies dans le Groënland, cherchent à ressembler aux hommes, & se peignent le menton avec un fil enfumé qu'elles passent au bout d'une aiguille sous la peau, tandis qu'ailleurs les hommes cherchent à ressembler aux femmes, en se rasant totalement la barbe, comme si la nature n'avoit sû ce qu'elle faisoit.[53] [p. 148]

ARTICLE IV

Des Crayons bleus.

141. Il y a, sous ce nom, beaucoup de nuances différentes, celle du bleu naissant, du bleu céleste, du bleu turc ou de Perse, du bleu de roi, du bleu de fer, le plus obscur de tous. Il est inutile de parler des nuances intermédiaires. [p. 149]

142. Pour tirer du bleu de Prusse des crayons dont on puisse faire usage, il faut le traiter comme le stil de grain, le broyer avec assez d'eau pour le rendre un peu liquide, ensuite le délayer dans une très-grande quantité d'eau chaude, ainsi du reste, afin de le dessaler, car il entre beaucop de sels dans cette composition, l'alun, le vitriol de mars, l'acide marin, dont les fabricans n'ont pas le soin de le dépouiller.

143. On pourroit aussi traiter le bleu de Prusse de la même manière que nous l'avons expliqué du carmin, c'est-à-dire que, si l'on vouloit s'épargner l'embarras du lavage nécessaire pour le rendre friable, en emportant les sels qui le durcissent, & l'exposent d'ailleurs à se fleurir, il ne s'agiroit que de le porphiriser à l'eau pure, le [p. 150] laisser un peu sêcher, puis le délayer avec de l'esprit de vin bien déflegmé pour le rouler en crayons avant que l'esprit de vin ne soit entièrement dissipé. Mais, par cette méthode, le bleu de Prusse ne peut s'allier & se mêler avec d'autres pastels, parce qu'il les durciroit, à moins qu'on ne traîta aussi le mélange avec de l'esprit de vin, ce qui laisseroit toujours subsister le danger de l'efflorescence & peut-être de la moisissure.

144. Cette couleur bien épurée fournit des crayons d'un bleu turc ou de roi, qu'on peut amener à des nuances plus claires par des mêlanges de blanc, comme on le verra plus bas. Les Peintres à l'huile se plaignent qu'elle devient un peu verdâtre avec le tems. Cela n'arriveroit pas si l'on prenoit, avant d'en faire usage, la précaution de [p. 151] dessaler complettement le bleu de Prusse, comme nous venons de le dire. On ne doit pas ignorer que les acides verdissent insensiblement toutes les chaux de fer. Voyer le vitriol de Mars. D'ailleurs, comme les alkalis décolorent entièrement le bleu de Prusse, il est aisé de comprendre que c'est une couleur anéantie, s'il en reste dans celles qu'on aura combinées ou mêlangées avec celles-ci. Les stils de grain, par exemple, sont chargés de l'alkali tiré des cendres gravelées ou de la potasse. Or, qu'on les mêle, sans les avoir bien dessalées, avec du bleu de Prusse, pour composer un vert, la couleur ne tardera pas à devenir louche, & le vert ne sera dans quelque tems qu'un jaune sale.

145. On pourroit joindre au bleu de Prusse, quand on le broye pour [p. 152] le pastel, un peu d'azur en poudre. Il le rendroit encore plus friable. L'azur ne gâte point la couleur. Seulement il en diminue un peu l'intensité quand il n'est pas lui-même bien haut en couleur. Mais il est très-inutile avec le bleu de Prusse bien dessalé.

146. Si l'on veut faire usage *d'indigo*, voici le moyen qu'on peut employer pour en composer des crayons. C'est une substance extrêmement rebelle, mais qui donne un bleu fuyant très-bon.

147. Il faut d'abord faire pulvériser l'indigo, dans un mortier, chez le droguiste. On le fera broyer ensuite sur le porphire avec de l'eau chaude. On le jettera dans un pot de terre vernissée plein d'eau bouillante. On y joindra, par intervales, gros comme deux noix, par [p. 153] exemple, d'alun de Rome en poudre, si l'on employe gros comme une noix d'indigo. Telles sont à-peu-près les proportions. On mettra le pot sur le feu. La matière gonflera bien vite, il faut prendre garde qu'elle ne s'élève hors du vase, on la remue pour cet effet avec une cuiller en bois, en l'éloignant de tems en tems du feu. Quand elle aura pris six ou sept bouillons on la laissera refroidir & reposer quelques heures, on jettera la majeure partie de l'eau comme inutile, on versera

[52] …*Miserum est aliorum incumbere famæ. […] Stratus humi palmes viduas deliferat ulmos.* JUVEN.

[53] Je passois aujourd'hui, 5 mai, dans les Tuilleries, tout près de deux Arabes. Ils étoient assis avec un Ecclésiastique. L'un deux avoit de longues moustaches. L'autre, Prêtre du rit grec, & d'environ trente ans, étoit d'une très-belle figure, & portoit une barbe superbe. Une femme, assise à quatre pas, n'a pu tenir contre l'envie de le plaisanter sur sa barbe. Je ne suis arrêté. « Vous pensez donc, Madame, a-t-il dit, en assez bon françois, qu'il vaut mieux qu'un homme ait l'air efféminé? Comment ne se coupe-t-on pas aussi les cils des paupières & les [p. 148] sourcils? Je sors du garde-meuble où j'ai vu l'effigie d'un de vos Rois. Il avoit une grande barbe. Croyez-vous que les jolies femmes de son tems, sans parler de celles de mon pays, fussent moins cruelles & moins délicates que celles d'aujourd'hui? Ce Roi là pourtant, ni ses contemporains, ne leur déplaisoient pas ». A ces mots la belle dame est convenue, en l'envisageant de tous ses yeux, qu'il avoit raison, que la barbe ennoblissoit la figure d'un homme, & se tournant vers sa compagnie: en vérité, Madame, cet Arabe est charmant!

le dépôt sur un filtre de papier soutenu par un linge, on l'arrosera d'eau chaude pour enlever tout l'acide vitriolique de l'alun. Quand l'eau sera passée au travers du filtre, on ramassera la fécule qui sera restée dessus, pour la faire broyer sur le porphire. S'il y a tout l'alun nécessaire, & que le lavage en ait bien emporté l'acide, & n'en ait [p. 154] laissé que la terre qui s'est incorporée avec l'indigo, les crayons seront aussi friables que du blanc de Troyes.

148. L'indigo n'est point d'usage dans la peinture au pastel, parce qu'apparamment les fabricans n'ont pas imaginé le moyen pour le réduire & vaincre sa ténacité; car l'esprit-de-vin n'y peut rien. C'est la couleur la plus solide que les végétaux ayent jamais fourni. Mais elle noircit avec le tems, employé à l'huile. Au reste, la Peinture à fresque & l'émail sont les seules où cette substance ne puisse être employée. On y fait usage de l'azur.

149. L'azur est du verre en poudre que fournit le régule de cobalt. Les fabriques de Saxe d'où l'azur se tire, ne le mettent dans [p. 155] le commerce qu'avec beaucoup d'autre verre en poudre ou de sable fin. Quand on fond la chaux du cobalt sans aucun mêlange, (il faut alors un coup de feu de la plus grande violence), elle produit un verre d'un bleu si profond, qu'il en paroît noir. On peut aussi tirer ce verre du safre. C'est la mine du cobalt calcinée. Mais le safre est mêlé pareillement de beaucoup de sable ou de verre. On peut l'en séparer en mettant, par exemple, une once de safre sur une soucoupe. On enfonce la soucoupe dans l'eau d'un baquet. On l'y balance. Le sable s'échappe dans ce mouvement d'ondulation, & laisse le safre. Il peut fournir du régule de cobalt au moyen d'un flux réductif.

150. On trouve aussi de ce régule dans quelques boutiques de Pharmacie. Il est fort cher. On sait [p. 156] que ce demi-métal, dissous dans l'acide nitreux avec un peu de sel de cuisine sur la cendre chaude, forme une encre simpathie singulière. Il suffit d'étendre cette dissolution dans de l'eau pure. Si l'on écrit avec cette eau, l'écriture, d'abord invisible, se montre d'une couleur verte quand on l'approche du feu, disparoît qu'en on l'en éloigne, & reparoît de nouveau dès qu'on l'en rapproche. La chaux, précipitée de cette dissolution par les alkalis fixe ou volatile, est rose pâle, quelquefois cramoisie, quelquefois couleur de rouille. Mais quoique très-fixe & très-réfractaire, elle se change toujours, avec des sels vitrifians, en un verre d'un très-beau bleu, plus ou moins profond, suivant la quantité des autres substances vitrescibles qu'on y joint. C'est de ce verre qu'est composé le bleu qu'on voye sur la fayance, la [p. 157] porcelaine & les émaux. Le régule de cobalt contient presque toujours beaucoup de bismuth & d'arsenic. Mais, en versant dans la dissolution dont nous venons de parler, beaucoup d'eau, l'on en sépare le bismuth. L'eau le précipite en poudre blanche. On précipite ensuite le cobalt en jettant de l'alkali dans le vase. Quant à l'arsenic, il s'évapore au feu.

151. Le verre de cobalt pourroit entrer aussi dans la Peinture à l'huile. Mais il faudroit qu'il eût été mêler de très-peu d'autres matières vitrifiées, & qu'on le jettat brûlant dans l'eau froide, pour pouvoir mieux l'atténuer; broyé long-tems sur un plateau de verre ou de cristal, avec du blanc, il auroit assez d'intensité pour fournir un beau bleu clair qui ne changeroit jamais, & qui produiroit le même effet que [p. 158] de l'outremer. Il n'y auroit pas la moindre différence. On peut trouver dans les fayanceries du verre bleu de cobalt. Il réussiroit aussi très-bien dans la fresque, où l'on auroit grand besoin d'un bleu solide.

152. L'outremer est une couleur azurée qu'on extrait d'une pierre orientale nommée *lapis lazuli*. Cette pierre, très-peu commune, est semblable à du quartz qui seroit coloré par une chaux naturelle de cobalt. On peu en voir des vases au garde-meuble de la Couronne & dans d'autres cabinets. Le prix de cette couleur assez riche, mais encore plus avare, est effrayant, puisqu'elle va jusqu'à cent francs & même cinquante écus l'once. Il faut s'en passer & la traiter comme un objet de pure curiosité. L'on doit même convenir, [p. 159] quelque prévenu qu'on soit en sa faveur, qu'elle tire un peu sur le violâtre aussi bien que celle du bleu de Prusse. De plus, le ton de l'outremer est toujours un peu crud. C'est ce qu'on peut remarquer entr'autres dans les tableaux de Mignard qui l'a prodigué dans tous ses ouvrages. Or, si l'on veut le rompre, ce n'est pas par la peine d'employer une couleur aussi chère.

153. À l'égard de la cendre bleue, c'est une terre chargée d'une certaine quantité de chaux naturelle de cuivre. Le ton de cette couleur est d'un bleu naissant très-agréable. Mais on ne peut l'employer qu'en détrempe & dans des ouvrages de peu de conséquence. Les chaux de cuivre & les terres cuivreuses peuvent bien servir pour le *peinturage*; mais jamais dans la Peinture, même à fresque, [p. 160] elles sont la peste des tableaux.

154. On peut leur substituer une préparation toute récente & qui se rapproche beaucoup du ton de la cendre bleue. Il y a deux ou trois ans un amateur qui peint en migniature, m'en fit passer un petit fragment qu'il tenoit d'un Peintre du Stadhouder à la Haye. La couleur étoit bleu-céleste & très-amie de l'œil. Enfin le hasard m'en fit découvrir, il y a quelques jours, chez un marchand de couleur. Il me le présenta sous le nom de *bleu-minéral*, & me dit qu'il le tiroit de Hollande, & que les Peintres en faisoient peut d'usage, parce qu'ils ne savoient pas ce que c'est. Ils avoient raison. Que l'imbécillité s'engouë pour des nouveautés que le charlatanisme lui vante, à la bonne heure; peut-être est-il bon que la pauvreté mette l'opulence à [p. 161] contribution: ce n'est que réciprocité. Mais, dans tout ce qui ne tient pas à la fantaisie, on doit être circonspect jusqu'à ce qu'on sache à quoi s'en tenir. La préparation dont il s'agit, est une espèce de bleu de Prusse, mais dans lequel on a fait entrer avec très-peu de vitriol de mars, quelqu'autre chaux métallique & beaucoup d'alun. Peut-être même n'y met-on pas de vitriol de mars, l'acide marin du commerce contenant assez de fer. J'ai soumis cette couleur aux plus fortes vapeurs du foye de soufre, en effervescence avec les acides minéraux, elle n'en a pas reçu la moindre altération; d'où l'on peut conclure qu'elle tiendra fort bien dans la détrempe, au pastel, dans la Peinture à l'huile. On la trouve à Paris chez Belot, marchand de couleurs, rue de l'Arbre-sec, près le Quai de [p. 162] l'École. Il la vend quarante sols l'once.

155. On pourroit désirer de trouver ici la manière de préparer la lessive prussienne, afin de chercher le même bleu, je vais la rapporter.

On fait dessêcher sur le feu du sang de bœuf, ou tout autre. On le réduit en poudre. On en mêle cinq ou six onces dans un creuset avec autant de sel de tartre ou même de potasse. On couvre le creuset seulement pour qu'il ne se remplisse pas de cendre. On fait rougir sur le feu par degrés la matière qu'il contient. Lorsqu'elle cesse de fumer on la verse toute brûlante dans deux ou trois pintes d'eau chaude. On fait bouillir le tout à-peu-près jusqu'à diminution de moitié. L'on filtre l'eau dans un autre vase, au travers d'un linge. On fait bouillir [p. 163] le marc resté sur le filtre dans de nouvelle eau qu'on réunit ensuite à la première. Cette liqueur est la lessive prussienne. Elle ne contient que de l'alkali chargé de la matière colorante. Pour en composer le bleu de Prusse ordinaire, on fait dissoudre dans de l'eau bouillante deux onces de vitriol vert & trois ou quatre onces d'alun. Cette dissolution, versée par intervales sur la lessive encore chaude, produit de l'effervescence. On agite le mêlange & l'on y verse le reste de la dissolution. Le fer contenu dans le vitriol & la terre d'alun quittent leur acide, saisissent la matière colorante & se précipitent avec elle en fécule verdâtre. On verse toute la composition sur un linge. Les sels dissous dans la liqueur passent avec elle au travers de ce filtre, on recueille dans un vase la fécule restée sur le linge, on la délaye avec [p. 164] deux ou trois onces d'acide marin. Ce précipité devient sur le champ d'un bleu plus ou moins profond suivant

la quantité d'alun. Quelques heures après il faut l'arroser de beaucoup d'eau tiède pour le bien dessaler. Mais en employant de la dissolution de régale d'antimoine faite par l'eau régale sur la cendre chaude, au lieu du vitriol vert, on aura le bleu céleste ou minéral dont nous venons de parler. Il sera du moins, à très-peu-près, semblable, & parfaitement solide, après avoir été bien lavé. Ce n'est pas de la chaux d'antimoine qui par elle-même est très blanche, que proviendra la couleur bleue. C'est le fer contenu dans l'acide marin qui la fournira. Seulement la chaux d'antimoine adoucit, tempére la couleur trop intense du fer. Elle ne donne point de bleu, quoique précipité par la [p. 165] lessive prussienne, si l'on employe l'acide marin de Gauber; c'est qu'il ne contient point de fer comme l'acide marin du commerce; au lieu que celui-ci, mêlé seul avec de la lessive prussienne, devient d'un bleu profond. J'ai de même essayé la dissolution d'étain, celle de bismuth, celle de zinc. Toutes, avec le même acide, ont produit un bleu naissant. Mais celle du régule d'antimoine m'a paru réussir le mieux. Je n'ai point essayé celle du régule de cobalt.

156. Au reste, j'ai vu des bleus de Prusse d'une couleur très-pâle, mais ils étoient loin de ressembler au bleu céleste que je viens d'indiquer. Ils avoient le ton sombre & violâtre qu'auroit le bleu de Prusse ordinaire mêlé de beaucoup de craye ou de céruse. [p. 166]

157. Je ne parle point de quelques végétaux qui produisent aussi du bleu. Telles sont les bayes de l'Hyéble. Telle est la maurelle, qui sert à composer le tournesol. Tout cela n'est rien. Mais on tire un bleu du pastel ou guêde, autrement vouede. (*Isatis sativa*). Lorsqu'on l'a laissé fermenter. Cette couleur est presqu'aussi bonne que celle de l'Indigo. J'ai fait mention de celui-ci plus haut, n° 146, ces deux dernières substances peuvent suffir.

Je passe aux pastels de couleur verte.

ARTICLE V

Des Crayons verts.

158. Quoiqu'il ne soit question dans le présent Chapitre que [p. 166] des couleurs simples, & que les pastels soient un mêlange de deux autres, néanmoins comme c'est une couleur principale, c'est ici le lieu d'en parler.

159. Avant de connoître les moyens de rendre le bleu de Prusse & les stils de grain traitables, on chercheroit, avec bien de la peine, des substances dont on pût composer de beaux verts. Mais ces deux ingrédients bien dessalés, comme nous l'avons expliqué sous les n°s 88 & 142, en donnent de très-bons, mêlés en diverses proportions & bien broyés ensemble. Par exemple, on prend partie à-peu-près égale de bleu de Prusse & de stil de grain jaune qu'on a bien lavés, on les fait porphyriser avec un peu d'eau. Quand on juge qu'ils sont réduits en parties très-fines & bien combinées, on les ramasse [p. 168] avec le couteau d'ivoire, on les met sur le papier lombard, & lorsque la pâte est devenue maniable, on en compose des crayons en la roulant sur cette espèce de papier.

160. Nous avons dit plus haut, n° 91, qu'il y a des stils de grain de différens tons. Ceux, dont le jaune a le plus d'intensité, qui tirent un peu sur la couleur de canelle, donnent, mêlés avec le bleu de Prusse, un beau vert très-profond. Le bleu céleste ou minéral, (n° 154) donne, avec le stil de grain jonquille, une espèce de vert de Saxe. Le jaune de Naples ne vaut rien pour le vert. L'ochre jaune & la terre d'Italie fond un vert sombre & terreux qui peut servir pour les parties obscures ou des draperies de peu d'éclat.

161. On pourroit, avec des [p. 169] cristaux de venus ou verd de gris distilé, (c'est une chaux de cuivre), composer des crayons d'un vert très-brillant, mais d'ailleurs détestable. Il faudroit porphiriser ce verdet avec de l'eau, puis le mettre dans un vase, & jetter dessus, goute à goute, un peu d'alkali fixe en liqueur, le laver ensuite sur un linge avec beaucoup d'eau, pour le dessaler & le mettre en crayons.

162. Si l'on employoit de l'alkali volatil, au lieu de l'alkali fixe, le verdet ou verd de gris prendroit la plus superbe couleur bleue qu'on puisse voir; mais elle n'auroit pas de durée. Le verdet reviendroit sous très-peu de jours à sa première couleur. Au surplus, il faut répéter ici que les chaux de cuivre, telles que les cendres bleue & verte, la terre de Véronne, le bleu de montagne, ne doivent [p. 170] servir que pour les roues de voitures & les treillages de jardins, ou tout au plus pour les détrempes de peu de conséquence.

163. On trouve dans plus d'un livre sur l'article des couleurs,[54] qu'il faut calciner le verdet. Mais ce n'est plus alors, pour l'ordinaire, qu'une poudre d'un fauve très-obscur, à moins qu'on ne le vitrifiat. Il peut, en effet, servir dans la Peinture en émail & sur la poterie. Il y produit la couleur d'émeraude. Il peut aussi donner un vert brun rougeâtre. La cendre verte & la cendre bleue, de même que le vert ou bleu de montagne & la terre de Vérone, qui ne sont toutes que des combinaisons de [p. 171] rouille de cuivre, deviennent également brunes au feu.

164. Quelques autres livres contiennent des recettes pour composer une couleur verte. J'en vais rapporter une en abrégé. Dissolvez du zinc dans de l'esprit de nitre, & du safre bien calciné, dans de l'eau régale. Mélez ensuite une partie de la dissolution de zinc avec deux parties de celle de safre. Dissolvez d'un autre côté, de la potasse dans de l'eau chaude, & versez trois parties de cette dernière dissolution dans le mêlange du zinc & de safre. Rassemblez le précipité sur un filtre avec de l'eau. Quand l'eau sera passée au travers du filtre, mettez-le dans un creuset, & poussez le feu jusqu'à ce qu'il soit devenu vert. Il faut ensuite le laver à plusieurs reprises. [p. 172]

165. On trouve une autre recette dans la nouvelle Encyclopédie;[55] mais ce seroit du tems perdu que de la rapporter. On y fait entrer un mêlange de chaux de cuivre & d'arsenic. Rien de plus absurde, puisque tout le monde sait que l'arsenic blanchit le cuivre & toutes les chaux qu'ils peuvent fournir. Qu'on juge du vert qui peut résulter d'une pareille combinaison!

166. Du reste, quoique le vert, dans la Peinture, ne se compose que par mêlange du jaune & du bleu, comme dans la teinture, on peut composer une laque verte de la même manière que l'on compose les autres, mais en employant les bayes mûres du noirprun. Elles [p. 173] sont en maturité vers le mois d'octobre. Il suffit de les écraser, de les faire bouillir, de passer la décoction sur un linge, ou mieux encore au travers d'un tamis de crin, d'y jetter une dissolution d'alun de Rome, ensuite un peu de craye ou dos de sêche, la liqueur, rouge d'abord, devient, sur le champ, d'un beau verd. On peut la faire évaporer sur un feu très-doux, pour la réduire en forme d'extrait.

167. Ces sortes de compositions, tirées des bayes des plantes, sont bonnes sur-tout pour le lavis, à cause de leur transparence. L'extrait dont nous venons de parler est ce qu'on nomme le *vert de vessie*. La plupart des fabricans qui le composent y joignent un peu de chaux vive; cette méthode ne vaut rien, la chaux le jaunit & l'altère. Elle est absolument inutile. On peut [p. 174] garder la même décoction en liqueur. Elle donne un beau vert pour le lavis, & se conserve très-bien dans des bouteilles bouchées.

168. On tire aussi des pétales bleues de l'Iris, une fécule verte, mais elle est bien inférieure à la précédente. Les bayes de l'Hyéble, traitées comme celles du noirprun, donnent de même une liqueur violette, mais que l'addition de l'alun rend bleue. Celles de ronce ou mûres de haye, bouillies avec de l'alun,

[54] L'art du Peintre-doreur, &c., par le sieur Watin, nouv. Encyclop. par ordre de matières, &c.

[55] Encyclop. méthod. *verb.* couleurs.

donnent une belle couleur purpurine. Beaucoup d'autres bayes de plantes, au moyen de la décoction avec l'alun, peuvent fournir de même pour le lavis des sucs colorés. Telles sont les groseilles, les framboises, les cerises noires, les pellicules des bayes de cassis, mûres en juin; les graines de garence, mûres en novembre, les [p. 175] fruits du mûrier noir, mûres en août, les bayes de phitolaca, sorte de morelle de Virginie, mûres en octobre; celles de sureau, mûres dans le même tems, sans compter les décoctions de bois de Brésil ou de Fernambouc & de celui de Campêche. La gomme-gutte seule avec un peu d'eau, fournit le jaune ainsi que la pierre de fiel, on peut le tirer aussi de la plûpart des plantes que nous avons indiqués sous le n° 97. Le carmin donne le cramoisi, mais il faut le broyer avec une légère dissolution de gomme arabique. Le bleu de Prusse ou la décoction d'un peu d'indigo, réduit en poudre avec de l'alun, donne du bleu; le verdet, la couleur d'eau; la décoction des racines de tormentille, une couleur fauve, & du noir, si l'on y joint du vitriol de mars; le bistre bien broyé donne [p. 176] le brun; l'encre de Chine, le noir.

169. Si l'on veut avoir, pour le lavis, une teinture d'or, il suffit d'en froisser dans un verre deux à trois feuilles, avec un peu de dissolution de gomme arabique & de l'y réduire en poudre impalpable. C'est ce qu'on nomme de l'or en coquille.

170. On peut mettre tous les sucs colorans dont nous venons de parler en tablettes, en y joignant, lorsqu'on les fait bouillir, un peu de colle de poisson. La colle, en sêchant dans des moules de carte, qu'il faut oindre auparavant de beurre ou de graisse, leur donnera la consistance de l'encre de la Chine, qui se fait de la même manière avec de l'extrait de réglisse & [p. 177] du noir de charbon, réduits en bouillie par la molette.

171. Quand à l'encre ordinaire, elle est d'un si grand usage, qu'on en trouve partout. Mais elle est presque toujours médiocre, & beaucoup de gens m'ont paru désirer d'en connoître la composition. Voici le moyen d'en avoir de très-bonne. Faites bouillir une heure dans deux pintes d'eau, vingt-quatre noix de galle concassées. Ensuite faites calciner en blancheur sur une pelle de fer, deux onces de couperose verte. Ajoutez-y, gros comme une cerise, de gomme arabique; & laissez la liqueur au grand air cinq ou six jours, pendant lesquels vous la remuerez quelquefois avec un bâton. L'air embellit tous les noirs. Il est inutile d'y mettre du bois du Brésil ou de Campêche. Vous pourrez la [p. 178] transvaser ensuite. Ce procédé fort simple réussit très-bien.

Nous allons maintenant parler des pastels violets.

ARTICLE VI

Des Crayons violets.

172. Le violet, dans la Peinture n'est point, non plus que le vert, une couleur simple quoique principale. On le compose d'un mélange de laque & de bleu de Prusse bien lavés qu'on fait broyer ensemble avec un peu d'eau. Les proportions sont arbitraires. Le carmin donne un violet plus profond que la laque. Mais on ne l'employe que dans des ouvrages importans.

173. Voici la composition d'une [p. 179] laque violette fort belle, & qui se soutient assez bien.

Mettez sur le feu deux pintes d'eau filtrée. Il faut que le pot soit assez grand pour n'être plein qu'aux trois quarts. Jettez dedans une petite poignée de bois de Fernambouc en poudre avec moins d'écorce tirée de jeunes branches de bouleau. Faites bouillir une demi-heure, & passez au travers d'un linge. Remettez la décoction devant le feu. Joignez-y gros comme une noix d'alun de Rome, avec le double de couperose blanche, l'un & l'autre en petits morceaux. Après quelques instans, ôtez le pôt du feu. Jettez-y du sel de tartre rouge ou blanc, mais en poudre & d'une mesure à-peu-près égale à celle de la couperose & de l'alun. Filtrez de la même manière qu'on filtre le petit lait. Couvrez le filtre pour le garantir de la poussière. Quand [p. 180] l'eau sera passée au travers du filtre, versez dessus, à côté de la fécule, de l'eau chaude pour dissoudre les sels. On ne doit pas craindre d'employer trop de lavage. Le peu de matière colorante qu'il emporte & qui n'étoit pas fixée, n'auroit servi qu'à rendre cette laque moins solide. Elle seroit plus violette, approchant de la couleur de la pensée, en la composant de la même manière avec partie à-peu-près égale de bois de Campêche & de Fernambouc, l'un & l'autre en poudre. Elle sera plus cramoisie au contraire, & tirant sur la couleur du rubis ou de l'amaranthe, si l'on supprime le campêche & qu'on substitue à la couperose blanche, l'équivalent d'une dissolution d'étain dans l'eau régale, (n° 93).

174. On conçoit sans doute, que les doses que nous avons indiquées [p. 181] dans cet article & les précédens, sont relatives à des opérations en petit. On doit se régler sur les mêmes proportions pour des quantités plus considérables.

175. Ces laques violettes peuvent servir à l'huile comme les autres & sur-tout pour glacer les violets qu'on auroit composés de rouge & de bleu. Mais, en ce cas, il faut tenir ceux-ci plus clairs qu'on n'auroit fait.

Nous avons parlé ci-dessus, n° 125, du pourpre de Cassius.

Passons aux pastels de couleur brune. [p. 182]

ARTICLE VII

Des Crayons bruns.

176. Les pastels composés avec la terre d'ombre, sont de couleur brune. Mais ils ne sont point friables, si l'on n'a eu la précaution de la calciner. Il suffit pour cela de la mettre un quart-d'heure sous la braise quand elle est en masse, & sur une pelle de fer quand elle est en poudre. Il vaut mieux la prendre en masse, autant qu'il est possible, parce qu'elle est moins mêlée de matières étrangères. Sa couleur de tabac ou de feuille sêche devient un peu plus rougeâtre au feu. Dès qu'elle est calcinée, on peut la mettre, avec un peu d'eau, sur le porphire. Après avoir été suffisamment broyée, elle fournira de bons [p. 183] crayons d'un fauve ou brun rougeâtre obscur, un peu compacte & gras. Mais il vaut encore mieux plonger dans un vase, plein d'eau froide, la terre d'ombre encore toute brûlante. Il est vrai qu'elle deviendra plus dure & plus difficile à broyer. Mais une fois bien porphirisée, les crayons seront encore plus friables qu'ils ne l'auroient été? C'est le seul moyen que j'aie trouvé de réduire cette substance extrêmement rebelle au pastel, sans le secours de l'esprit de vin.

177. La terre de Cologne qui donne également des pastels bruns est encore plus intraitable. Il faut la calciner long-tems sur la braise dans la cuiller en fer ou dans un creuset. Quand on l'aura tirée du feu toute rouge, on la portera dans un lieu bien aéré, pour l'y [p. 184] laisser brûler, jusqu'à ce quelle s'éteigne d'elle-même. Alors on la fera porphiriser long-tems avec de l'eau claire. On la jettera sur le filtre pour l'arroser abondamment. Par ce moyen la terre de Cologne donnera des crayons d'un brun noir olivâtre. Il seroit impossible d'en rien faire sans l'avoir bien torréfiée.

178. Dans la Peinture à l'huile on s'est toujours plaint de la terre d'ombre, elle s'écaille, elle change, elle attire même les teintes voisines. On se plaint également que la terre de Cologne s'affoiblit. Mais au pastel rien de tout cela ne peut arriver, parce que ces matières ont passé par le feu. Quels changements peuvent éprouver des substances échappées à la voracité de cet élément, si l'on excepte quelques chaux [p. 185] métalliques promptes à se revivifier aux émanations du principe inflammable? C'est même ici le lieu de répéter, puisque l'occasion s'en présente, (car je suis obligé d'insister là-dessus), que, quand on aura soin de la Peinture à l'huile de bien purifier les couleurs, soit par l'eau, soit par le feu, suivant la nature des différentes substances, comme nous venons de l'expliquer, on n'éprouvera pas ces sortes d'inconvéniens.

179. On aura pareillement des couleurs fauves ou brunes, bien intenses, avec l'éthiops martial & le safran de mars. Il faut les bien dépouiller de toute la limaille de fer qui ne se seroit pas convertie en chaux, & les traiter, en un mot, comme l'ochre jaune, (n° 82.) On a vu ci-dessus, (n° 109.) qu'on les rend, par la calcination, d'un [p. 186] rouge sanguinolant. Ces deux substances, à l'huile, quand elles ne sont pas calcinées, sont presque noires, sur-tout la première.

180. Il y a depuis quelques années, dans le commerce, des préparations connues sous le nom de stil de grain brun. Nous en avons déjà dit quelque chose, (n° 91). Ce sont, la plûpart, des décoctions de graine d'Avignon réduites en consistance d'extrait avec beaucoup de sel de tartre & d'alun. Quelquefois on employe le suc d'autres plantes avec les mêmes sels & de la craye. Les fabricans ont là-dessus chacun leur petit secret, puisque chez les marchands de couleurs, toutes ces préparations-là différent les unes des autres. Elles sont, chez ceux-ci, couleur de noisette, chez ceux-là, couleur de canelle, & chez d'autres [p. 187] enfin couleur de carmélite, ou même d'un fauve plus obscur & plus brun. Souvent, ce n'est que du bistre comme nous l'avons dit, (n° 91); ou même un simple mélange de terre d'ombre & de stil de grain jaune. Il semble que les professions dont le mobile unique est l'intérêt, & qui n'ont pas d'autre aliment, soient toujours prêtes à s'avilir par le mensonge & la fraude.

181. Voici quelques-unes des plantes les plus communes avec lesquelles on peut, à-coup-sûr, composer des stils de grain bruns. Les fabricans se fixeront à celles dont les décoctions, réduites en forme d'extrait, auront le mieux rempli leurs vues.

L'écorce des branches du noyer commun & de celles du noyer noir de Virginie.

Le brou de noix, frais. [p. 188]

Le bois de tous les pommiers sauvages ou francs.

Celui du mûrier noir. Celui du merisier.

L'écorce du bois de Néflier; celles du Cornouiller & du Cormier.

Les branches & l'écorce du marronnier d'Inde. Celles de l'aune noir; celle du hêtre.

Celles de l'arbre aux Anemones, & celles de l'alisier des bois.

Celles du lilas; du jasmin commun.

Les tiges & feuilles de la reine des prés, & celles de la grande ortie.

La paille du blé sarrasin.

Le mélampire ou blé de vache, toute la plante, ainsi que l'argentine.

Le son du millet noir, ou sorgho.

Les racines de Bistorte; celles de la Tormentille, &c.[p. 189]

La tige & feuilles de la salicaire, & celles de la lavande.

182. Le suc de toutes ces plantes, à laquelle que ce soit on donne la préférence, réduit en extrait avec de l'alun, ou mieux encore de l'étain dissous par l'esprit de nitre, (n° 93), donnera de très-bon stil de grain brun. Mais il convient, quelques momens après avoir mis ces sels dans la décoction, d'y joindre, par intervales, de la craye ou toute autre substance calcaire réduite en poudre, afin de neutraliser l'acide; on doit bien écumer en même tems, pour l'enlever autant qu'il est possible. Il faut cesser de mettre de la craye aussitôt qu'elle ne produit plus d'écume.

183. Ces sortes d'extraits ne gâteront point les autres couleurs [p. 190] dans la Peinture à l'huile. On ne doit néanmoins en faire usage qu'avec réserve & jamais dans les carnations. Les sucs colorans de toutes les plantes, quelques moyens qu'on prenne pour les assurer, perdent plus ou moins avec le tems. A plus forte raison doit-on proscrire toute couleur dont on ne connoît, ni la nature, ni la composition. Qui peut s'assurer, à moins de se jetter dans l'embarras d'en faire l'analyse, qu'elle n'ont pas pour base, comme dans la teinture, du vitriol de cuivre, ou quelqu'autre base encore plus détestable & qui dévore le colorant? Du moins est-on bien assuré que ces compositions retiennent opiniâtrement beaucoup de sels & qu'il ne seroit pas aisé de les en dépouiller. Qu'elles restent donc ensevelies chez les fabricans avec leur secret. La durée d'une étoffe a des bornes, &, pourvu que la [p. 191] leur se soutienne aussi long-tems que le tissu même, on n'en demande pas davantage. Mais la Peinture, c'est autre chose.

184. Après tout, quel est l'artiste qui n'a pas des intervales de loisir pendant lesquels il peut, sans embarras, & par amusement, composer lui-même un stil de grain brun? Chacun, par exemple, a sous la main quelques-uns de ces gros balais, composés de branches de bouleau dont on se sert pour nettoyer les basse-cours. Il suffit d'en ratisser l'écorce, de la faire bouillir avec de l'alun, ou plutôt avec la dissolution d'étain, (n° 93), comme nous venons de l'expliquer, & de réduire ensuite la décoction sur la cendre chaude en forme d'extrait. Cette espèce de laque mauredorée sera très-bonne & [p. 192] même très-solide, pourvu qu'on en ôte les sels.

185. Je dois observer, en terminant cet article, qu'on trouve aussi, pour le pastel, des crayons très-bruns d'une espèce particulière, & qui se vendent quatre francs la pièce. Quelques Peintres en font usage pour jetter des tons vigoureux dans leurs tableaux. En touchant ces sortes de crayons, je crus m'apercevoir que c'étoit, en grande partie, du noir de fumée, & le fabricant m'avoua qu'en effet c'étoit un mélange de noir de fumée, préparé d'une façon particulière, & de carmin. C'en est assez pour qu'on doive juger qu'il faut absolument s'en abstenir. Il y a tout lieu de croire que les Peintres qui les employent ne s'en doutent pas; car il n'en est sûrement pas un seul [p. 193] qui sâche que la suye, le noir de fumée, & toutes les préparations qu'on peut en faire, telles que le bistre, doivent être laissées aux *Peintureurs* & ne sont bonnes que pour enfumer un tableau.

186. Les ochres de fer naturelles ou calcinées peuvent suppléer à de pareilles compositions, lorsqu'on les broye avec du noir, pour en composer des couleurs brunes, & ceci peut s'appliquer à tous les genres de peinture.

Cette observation nous avertit que nous avons à parler des crayons noirs, après quoi nous dirons un mot de ces sortes de mélanges. [p. 194]

ARTICLE VIII

Des Crayons noirs.

187. On peut les composer de noir d'ivoire, ou de charbon de bois, ou de l'un & l'autre mêlés ensemble.

188. Le noir d'ivoire à beaucoup d'intensité. La couleur en est veloutée. Mais il est presque toujours dur, pierreux, si l'on n'a la précaution de le traiter comme le bleu de Prusse. Il faut donc commencer par le bien porphiriser & le laver ensuite dans une très-grande quantité d'eau bouillante. Le lendemain, lorsque l'eau se sera éclaircie, on la versera, comme inutile, sans agiter le vase, [p. 195] on fera de nouveau porphiriser le sédiment qu'on laissera sêcher sur un filtre de toile ou de papier, jusqu'il ait assez de consistance pour pouvoir être roulé sur du papier lombard & mis en crayons.

189. Rien de tout cela n'est nécessaire pour le noir de charbon, pourvû que le bois n'ait été brûlé dans un creuset couvert, mais à feu nud. C'est dans l'eau qu'il faut l'éteindre quand il est bien embrâsé. Ce noir a moins de profondeur & moins d'intensité que l'autre: mais, comme il est extrêmement friable, après avoir été bien porphirisé, ce qui d'abord est un peu difficile, on peut le mêler avec le noir d'ivoire ou même l'employer seul. Les charbons de bois de chêne éteints dans l'eau, donnent d'excellens crayons, ainsi [p. 196] que ceux des ceps de vigne, de charme & d'ormeau. Ceux des bois mols, comme le peuplier, le saule, sont trop, tendres employés seuls, mais ils font très-bien, mêlés avec le brun-rouge, le carmin, le cinabre, la terre d'ombre ou le bleu, pour faire des bruns de différentes nuances.

190. Les noirs dont nous venons de parler paroissent, aux yeux de ceux qui ne savent pas en tirer parti, moins veloutés que le noir de fumée. Les élèves du Cortone accusoient les matières de ce qu'elles ne faisoient pas, sous leurs pinceaux, le même effet que sous celui de leur maître.

Ne vous servez jamais dans la Peinture à l'huile de noir d'Allemagne ou de Cologne, ni de celui d'Imprimeur. C'est avec ce dernier [p. 197] que Raphaël a gâté ses couleurs.[56]

191. Au reste, il se trouve des crayons noirs qu'il ne faut pas confondre avec ceux qui servent dans la Peinture au pastel. Les uns sont de espèces de pierre, connues sous le nom d'ampélite, sorte de schiste produit par une argile, mêlée de beaucoup de limon. Les dessinateurs s'en servent assez communément de la même manière que de la sanguine. Les autres sont de la molybdéne, sorte de talc noirâtre & luisant qu'on appelle improprement mine de plomb. Ces crayons-ci tracent des traits fins & déliés, & quelquefois tiennent lieu, pour le moment, d'encre & de plume. Quelques graveurs s'en servent aussi pour dessiner. [p. 198]

ARTICLE IX

Résumé du Chapitre III.

192. Telles sont les manipulations au moyen desquelles on peut tirer des crayons en pastel des différentes substances colorées en état d'en fournir. Je n'ai point trouvé de moyens plus sûrs & moins embarrassants que l'eau, pour celles que l'art a préparées, & que le feu pour celles que la nature a produites. C'est, en dernière analyse, le résultat des articles qui précèdent. Il revient à-peu-près, mais avec moins de déchet, au procédé qu'employent les Peintres Flamans. Ils ne prennent que la crème des couleurs après les avoir délayées & noyées dans une grande [p. 199] quantité d'eau. Les autres observations roulent sur des recherches analogues aux besoins de la Peinture, & principalement de la Peinture à l'huile. On sait qu'il lui manque des couleurs capitales. Je ne m'étois point engagé de traiter cette matière dans toute son étendue. Mais j'ai tâché d'aller au-delà du plan que j'avois embrassé. Je crois même en avoir dit assez pour que le talent n'ai plus à ce plaindre de l'infidélité des couleurs. Il ne lui restera qu'à la développer dans des sujets dont le choix puisse faire rechercher ses ouvrages. Il ne suffit pas pour cela, de se traîner sur les pas de ceux qui nous ont précédés. Comme en littérature, les productions originales font éclore beaucoup de copies, on voit de même en peinture d'insipides imitateurs. Il faut être soi; laisser aller son génie vers sa pente naturelle. En [p. 200] quittant l'école il seroit bon d'en laisser les opinions à la porte. La Peinture est encore ce qu'étoit la littérature au tems des savans en *us*.[57] On ne connoît que les Grecs & les Romains, ont diroit qu'ils sont tout l'Univers; que l'héroïsme & les grâces abhorrent tout autre costhume que le leur. Je ne saurois trop le répéter, étudions les Anciens pour nous tenir toujours près de la nature, mais ne craignons pas d'étendre la carrière, & de mettre sous les yeux des nations, un spectacle qui soit à leur portée & les rappelle à elles-même.[58] Les grands Écrivains sont les législateurs des Empires [p. 201] par les grandes vérités qu'ils répandent. Ainsi les Peintres seront à leur tour les bienfaiteurs de leur patrie, s'ils savent l'intéresser à leurs compositions, & lui montrer le chemin de l'honneur dans l'exemple de ses propres vertus.[59] De tout tems, & chez toutes les nations, l'amour des richesses est le mobile universel. Mais cette passion retrécit l'ame, l'avilit;[60] son ascendant ne peut-être balancé que par l'amour de la gloire. Or, quel moyen plus puissant pour faire naître l'amour de la gloire, que l'attrait des monumens érigés à la vertu. La postérité ne recherche point les images des hommes corrompus & flétris. [p. 202]

Ce sujet est vaste & nous mêneroit loin. Revenons.

193. Les mêmes recherches sont communes à la Peinture & au pastel, quoiqu'elles aient moins de besoins, & peuvent augmenter ses richesses. Il ne seroit pas impossible qu'il y eût d'autres expédiens que ceux que j'indique pour composer des crayons & rendre les substances traitables, indépendamment de celui de l'esprit de vin. Mais, à coup-sûr, il n'en est pas de plus simple à cet égard, ni même de plus certain pour assurer les couleurs, que ceux que j'ai proposés, & je crois n'avoir omis rien d'essentiel, quoique je n'aie pas le moindre secours & n'aie trouvé dans les Auteurs aucune espèce de notion.[61] Peut-être suis-je entré [p. 203] dans des détails minutieux. Mais il étoient nécessaires pour applanir les difficultés à ceux qui veulent essayer leurs forces, difficultés qui souvent découragent les talens heureux. Si les Auteurs de l'Encyclopédie, si les Académies des Sciences ne dédaignent pas de s'occuper de la pratique des Arts & Métiers, je ne dis pas les plus vils, car il n'y a de vil que l'intrigue ou l'inutilité, je n'ai pas dû rougir de considérer le plus aimable de tous les arts, la Peinture, dans ses rapports avec la physique, afin que le talent ne soit pas dégradé par la matière.

197. Au reste, il y a des amateurs à qui les soins & les préparations dont je viens de parler, [p. 204] pouroient ne plaire pas, quoiqu'on pût les regarder comme un amusement semblable à ceux que procurent les exercices du corps. Ils pourroient aujourd'hui réparer une substance, demain l'autre, & faire ensuite porphiriser toutes leurs préparations. En tout cas, ils trouveront à Paris, chez les marchands de couleurs, & dans les Provinces, chez les marchands d'estampes, des crayons tout préparés. On en apporte de Francfort, d'Ausbourg, de Nuremberg, qui sont très-durs. Quelques personnes vantent ceux qui se fabriquent à Lausanne suivant les procédés d'un nommé Stoupan, qui n'est plus. Ils sont d'une forme très-régulière, & d'un coup d'œil fort net. Mais un Artiste, jaloux d'obtenir, avec le suffrage de ses contemporains, ceux de la postérité, peut-il se reposer sur autrui du choix des [p. 205] matières, lorsque les mêlanges qui les déguisent ne permettent pas de les reconnoître, qu'il ignore si l'on s'est donné la peine de les amener au degré de pureté convenable, & même si ceux qui les préparent se sont jamais doutés de la nécessité de le faire? Tous ceux qui peuvent en faire une certaine consommation, doivent d'ailleurs désirer de s'épargner cette dépense.

195. Quant aux personnes qui s'essayent & dont les ouvrages ne sont pas destinés à jouir d'une éternelle durée, il est très-indifférent que les substances ayent été préparées avec un soin particulier. Pourvû que les crayons soient friables, cela doit leur suffire, quand même il y auroit peu de choix dans les matières. Qu'importe pour elles; par exemple, que les teintes laqueuses soient composées de laque [p. 206] ou de carmin, puisqu'elles sont assez long-tems le même effet? Elles peuvent, en un mot, employer sans inconvénient les substances les moins précieuses; &, s'il faut les traiter par le lavage, afin d'éviter la dépense de l'esprit de vin, c'est moins pour les purifier que pour les rendre traitables.

Après avoir exposé la manière de composer les crayons de couleurs capitales, ce qui fait l'objet principal, quant au matériel de ce genre de Peinture, nous allons expliquer, en très-peu de mots, celle de former les diverses nuances qu'il faut y joindre.

[56] Richardson tom. 2.

[57] *Hodie que manent vestgia ruris.*

[58] *Nec minimum meruere decus; vestigia græca*
Ausi deserere, & celebrare domestica facta
HOR.

[59] *Quid virtus, quid sapientia possit utile proposuit nobis exemplar.*
HOR.

[60] *Turpi fregerunt sæcula luxu, divitiæ molles.*
JUVEN.

[61] M. de Piles, dans ses élémens de Peinture, dit bien quelque chose du pastel, mais ce qu'il en dit n'apprend rien.

[p. 207]

CHAPITRE IV

Des Crayons de diverses teintes.

196. C'est avec les couleurs principales dont nous venons de parler, que se composent toutes les nuances & teintes particulières; c'est-à-dire que celles-là sont des couleurs simples, & celles-ci des couleurs composées. Par conséquent nous présupposons qu'on a lavé suffisamment ou purifié les couleurs principales avant d'en composer les diverses nuances dont nous allons faire mention. Nous nous bornerons à quelques exemples, pour abréger, en commençant par les résultats du blanc avec les autres couleurs prises dans l'ordre où nous les avons déjà suivies. [p. 208]

ARTICLE I

Résultats du mêlange du blanc avec les autres couleurs simples.

197. La craye ou blanc de Troyes, mêlée avec du stil de grain jaune, donne des crayons de couleur soufre. Pour cet effet, on met avec un peu d'eau sur le porphire, partie à-peu-près égale de l'un & de l'autre, on les broye jusqu'à ce que la combinaison soit complette, & le reste, comme on l'a dit ci-dessus, des couleurs principales.

198. Mêlée de même avec l'ochre jaune, la craye donne la couleur de chamois, & la couleur de chair avec l'ocre rouge.

199. En la broyant de la même [p. 209] manière avec le cinabre, on aura des crayons de couleur de feu. La craye avec la laque produira la couleur de rose.

200. Mêlée avec du bleu de Prusse elle donne le bleu de Ciel. Mais avec le bleu céleste, (n° 154), le bleu sera plus doux.

201. En employant le vert, au lieu du bleu, la craye donnera le vert de pomme.

202. Avec le violet elle fera le gris de lin.

203. Mais avec la terre d'ombre, elle produira des crayons d'une couleur fauve plus ou moins obscure, suivant les proportions de l'une ou de l'autre.

204. La couleur de cendre sera [p. 210] le résultat de la craye avec la terre de Cologne, bien calcinée.

205. En la mêlant avec du noir, on aura le gris. Tous les autres blancs qu'on employeroit au lieu de la craye produiront les mêmes effets.

ARTICLE II

Résultats du mêlange du jaune avec les autres couleurs simples.

206. On met sur le porphire avec un peu d'eau, parties à-peu-près égales de jaune & de rouge. Avec ce mêlange on compose des crayons de couleur orangée.

207. Nous avons dit, n° 159, que le jaune avec le bleu donne le vert. [p. 211]

208. Mêlé de même avec la terre d'ombre, il produit la couleur de bois, & celle de l'olive plus ou moins obscure, lorsqu'on le mêle avec la terre de Cologne ou le noir.

ARTICLE III

Du mêlange du rouge avec les autres couleurs simples.

209. On vient de voir, en grande partie, quels sont les résultats de ce mêlange. Il suffira d'ajouter ici que le rouge avec les couleurs obscures, telles que la terre d'ombre ou le noir, donne des couleurs fauves ou brunes, plus ou moins approchantes du marron, suivant que la dose de l'un ou de l'autre domine. Par exemple, si [p. 212] l'on mêle du cinabre avec du noir, on aura des crayons d'un brun rouge très obscur.

ARTICLE IV

Du mêlange de plusieurs couleurs principales.

210. Indépendamment des teintes que produisent deux différentes couleurs principales réunies, il se forme encore des couleurs particulières du mêlange de plusieurs couleurs principales, combinées ensemble suivant différentes proportions.

211. Ainsi l'on obtient la couleur d'ardoise avec le mêlange du blanc avec du noir & du bleu.

212. Les mêmes ingrédiens [p. 213] avec très-peu de laque, donnent la couleur d'acier.

213. Le gris de perle se compose avec du blanc, de l'ochre, un peu de noir & de bleu.

214. L'écarlate est plus simple, on l'obtient de deux parties de cinabre avec une partie de laque ordinaire.

215. Le cramoisi se compose, au contraire, de deux parties de laque sur une de cinabre. Le carmin donne seul le cramoisi. Mais on ne le prodigue pas.

216. Pour le pourpre, il faut une partie de bleu de Prusse & deux parties de laque. Nous avons déjà parlé du violet & du vert.

217. Au reste, on conçoit que [p. 214] pour former des tons plus ou moins clairs des divers composés dont il s'agit, on n'a besoin que d'y mêler plus ou moins de blanc; &, pour en donner un dernier exemple, on fait du lilas en ajoutant au mêlange qui compose le violet, un peu de blanc. Et ce lilas sert pour les parties peintes en couleur violette qui doivent être plus éclairées, comme du noir & du bleu servent pour rembrunir la même couleur dans les parties ombrées.

218. Remarquez au surplus que toutes les couleurs s'éclaircissent à mesure que les crayons sêchent en sortant de dessus le porphire.

C'en est assez, & trop peut-être, sur cet objet. L'usage apprend ces choses-là. Quelques éclaircissemens même qu'on pût donner là-dessus, jamais on ne feroit un Artiste. Mais les personnes qui [p. 215] s'essayent ont besoin de secours. C'est pour elles seules que nous sommes entrés dans ce détail, & par la même raison, nous dirons un mot des carnations à cause de leur importance.

ARTICLE V

Des Carnations.

219. Les pastels pour les carnations doivent être traités avec soin.

220. Mettez sur le porphire une certaine quantité de craye avec un peu d'ochre jaune & de cinabre, ou de carmin. Broyez bien le tout ensemble avec de l'eau claire, & formez-en des crayons que vous laisserez sêcher à l'ombre, sur de la craye pure ou du papier. [p. 216]

221. Les mêmes matières vous donneront une seconde teinte plus vive ou plus haute en couleur, en augmentant un peu les doses de l'ochre jaune & du cinabre, ou du carmin.

222. Composer la troisième sans ochre avec du blanc, du cinabre & du carmin pour les parties sanguines, les lèvres, la pomme des joues.

223. Moins de blanc fera la quatrième avec du brun-rouge & du carmin.

224. L'on peut avoir besoin d'une teinte plus rembrunie que cette dernière. Les mêmes ingrédiens avec une pointe de bleu de Prusse & d'ochre jaune la fourniront. [p. 217]

Voilà pour les tons clairs.

225. Comme il faut des ombres dans un tableau, les tons clairs doivent être accompagnés de tons bruns. On composera donc ceux-ci d'un peu de blanc & d'ochre de rue avec du cinabre, du brun-rouge, du bleu de Prusse & quelquefois du noir, de manière que cette teinte soit un peu plus obscure que la précédente. Il faut faire diverses nuances de teintes brunes comme des teintes claires, en augmentant ou diminuant la dose

de quelques-unes des couleurs principales qui les produisent, telles que le brun rouge, le carmin, le bleu, le noir, & même en supprimant le blanc, qu'on remplace par l'ochre jaune. L'usage en apprendra là-dessus plus qu'on n'en pourroit dire dans un long chapitre. Il suffit de ces notions générales. [p. 218]

226. Il y a dans les tableaux de chaque Artiste, une touche & des tons dominans qui font assez vîte reconnoître sa manière. La teinte générale des ombres y contribue beaucoup. Chez les uns elle est bleuâtre, chez les autres elle est jaune, dans d'autres, rouge ou noire, chez ceux-là grise ou violette, &c.

227. La chair dans l'ombre, paroît toujours mêlée de toutes ces teintes-là. Par conséquent le ton dominant des ombres doit participer de toutes ces nuances. En général les ombres doivent être d'un brun léger, mêlé de diverses teintes rompues de brun-rouge, de carmin, de jaune & de bleu. Gardez-vous de voir la nature verte ou violette comme l'on fait quelques Artistes. Il faut, à cet égard, se défier de ses yeux, écouter [p. 219] la critique, ou plutôt consulter avec la plus grande attention les tableaux du Guide, de l'Espagnolet, de Rubens, de la Hire, de Largillière, &c.[62] Comparez sa touche avec la leur, & juger à quelle distance on est encore de ce pinceau [p. 220] pur & net, ferme & sûr qui les distingue. Voir ensuite combien le stile de tant d'autres est indécis, noyé, sans éclat, sans énergie. ainsi, pour que les figures se détachent de la toile, on aura soin de jetter dans les ombres même, à côté des parties saillantes, un coup de crayon vigoureux & fier, mais sans dureté. Ce crayon peut se composer d'une partie de brun-rouge, de bleu, de noir & de carmin.

La manière obscure & noire, dure & touchante, est celle que la plupart des Italiens estiment le plus. Elle sera la meilleure en effet, si vous en ôtez l'excès du noir & la dureté, c'est-à-dire s'il règne dans les touches même les plus sombres, une certaine transparence qu'on leur procure par des demi-teintes, sans quoi les ombres sont toujours pesantes. [p. 221]

228. Sur-tout on évitera de salir par des couleurs obscures, les touches qui doivent rester dans le clair. Elles ne doivent se mêler que par leurs extrémités, lorsqu'on les fond ensemble; & le meilleur moyen, c'est de les unir par des demi-teintes, sur-tout si l'on propose de fixer le pastel.

229. On se gardera, par conséquent, de suivre la manière de ces Peintres qui composent leurs tons sur la toile même, en y brouillant leurs couleurs. Elles sont toujours un peu tourmentées & souvent ce ne sont que des barbouillages.

230. Ces demi-teintes participent donc de couleurs voisines, & se composent avec des couleurs de chair, (n° 220 & suivans), où l'on fait entrer un peu plus de jaune, de bleu, de violet, suivant les [p. 222] parties dont il s'agit ou suivant la nature des reflets qu'elles reçoivent. Ainsi, pour en composer une demi-teinte, on conçoit qu'en mettant, avec un peu d'eau sur le porphire du blanc, ou quelquefois seulement de l'ochre jaune, & du brun-rouge, du carmin, du bleu de Prusse ou du noir en plus ou moins grande quantité de chacun, l'on aura diverses touches analogues aux touches voisines. Encore un coup, c'est en étudiant les tableaux des grands maîtres, & sur-tout la nature, qu'on peut acquérir là-dessus des notions précises, & se perfectionner dans l'art de peindre, qu'il n'appartiendroit de traiter qu'au petit nombre d'Artistes qui se rapprochent des anciens, encore ne pourroient-ils enseigner ces choses-là que par l'exemple. Vainement répéteroient-ils ce qu'on trouve dans tant de livres; « qu'il [p. 223] faut graduer avec intelligence les clairs & les ombres, & donner à toutes les parties une belle harmonie ». On entendra fort bien tout cela. Mais on n'en saura pas mieux comment on doit s'y prendre. C'est en effet par l'usage, par le goût, par les comparaisons qu'on peut y parvenir.

Il y a pourtant sur cette matière quelques principes généraux dont on peut donner l'apperçu. Nous allons les parcourir dans le Chapitre qui suit, afin d'aider les jeunes talens éloignés des guides. [p. 224]

CHAPITRE V

De la pratique de l'Art.

231. Nous supposons qu'on veut entreprendre une tête, & qu'on a la connoissance du dessin; l'on prend un crayon quelconque d'une teinte légère; on esquisse avec, sur le canevas, le plus juste qu'il est possible, tous les traits du visage, en établissant par un trait de séparation, les masses d'ombre & de lumière. Ensuite on ébauche le blanc de l'œil droit de la figure avec un crayon d'un bleu verdâtre un peu sombre; puis celui du côté gauche: on ébauche de même l'iris avec un crayon plus brun. L'on appuye même un peu le petit doigt sur l'ouvrage, après avoir appliqué [p. 225] le pastel sur le canevas pour l'y faire mieux adhérer. On s'essuie les doigts, on prend un autre crayon, couleur de chair, pour ébaucher les paupières supérieures qu'on sépare du blanc des yeux par un coup de crayon brun; l'on trace les sourcils, & le pli qui est au-dessous, on y passe légèrement le doigt pour attendrir les touches; on ébauche de même le nez de la couleur de chair la plus analogue à celle de l'original: on met des teintes plus obscures dans la masse des ombres qu'il produit; on parcourt de la sorte chaque partie de la figure, effaçant avec un linge ce qu'on s'apperçoit qu'on a mal rendu, puis on revient à chacune en particulier, de manière que l'ouvrage, terminé par degrés, se finit, pour ainsi dire, à la fois. En un mot, on commence par dessiner la figure avec des pastels, comme on a [p. 226] coutume de le faire avec la sanguine ou la pierre noire, ensuite on met les couleurs de chair, d'après le modèle, & suivant que les parties sont plus ou moins éclairées, observant que, dans l'ombre, les tons doivent participer du ton des mêmes parties qui sont dans le clair. Il faut même rompre & dégrader les teintes à mesure qu'on approche de celles qui doivent fuir, sans cependant les noyer au point que les contours ne paroissent pas terminés. L'œil du spectateur doit faire le tour de la figure,[63] & l'on y réussira, si les contours sont coulans, s'ils ne sont ni durs ou trop prononcés, ni noyés ou trop indécis. [p. 227]

232. Dans le portrait il faut s'attacher sur-tout à bien rendre le nez: on peut être sûr que le portrait ressemblera toujours dès que cette partie du visage sera parfaitement saisie. Ce n'est peut-être pas l'opinion générale; mais il est certain qu'on a quelquefois changé tous les traits d'un portrait bien ressemblant, sans toucher au nez, & que ceux qui connoissent l'original le nommoient sur le champ, malgré la différence qu'il y avoit dans les autres parties.[64] La raison de cela se présente d'elle-même. C'est au centre du visage que ce porte habituellement l'œil du spectateur. C'est donc cette partie dont l'image le ramène au [p. 228] souvenir de l'original. Je ne

[62] Il y a, sans doute, beaucoup de différence dans la manière de tous ces Peintres. Par exemple, l'Espagnolet employe des ombres très–fortes, mais nettes. Le Guide, au contraire, des ombres presque toujours tendres, ainsi que Vandyck. La Hire a pris le milieu. C'est un très bon coloriste. Aucun Peintre, à cet égard, ne seroit au-dessus de Rhimbrandt, s'il n'eût pas affecté de chercher des effets singuliers. Rien de plus pur que les carnations dans le clair, lorsqu'elles ne sont pas exagérées, mais tout le reste est ridicule. Or, quoique leur manière soit différente, cela n'empêche pas qu'on ne puisse juger par comparaison des effets qu'on aura produit, sans même les avoir copiés, ou plutôt c'est par un heureux mêlange de leur manière autant qu'elle peuvent simpathiser, qu'on peut, à l'exemple de Raoux, se faire un coloris d'une certaine magie, si l'on n'a pas le bonheur, comme le Corrége & Largilliere, de l'avoir reçu du Ciel.

[63] *Caput, crus & pedes eminent, & extrà tabulam videntur*, disoit Pline, en parlant d'un ancien tableau qui faisoit illusion.

[64] Il y a long-tems que j'avais fait cette observation. Mais je viens de m'apercevoir que d'autres l'on faite avant moi, comme on peut le remarquer dans le *Cours de Peinture*, par M. de Piles, pag. 266.

prétends pas pour cela qu'on doive négliger les autres parties: je dis qu'il n'en faut négliger aucune, & moins encore celle-là.

233. Mais avant tout, il faut placer la tête dans une attitude aisée. Quoi de plus absurde qu'une figure dont le corps & les yeux sont tournés vers la droite, pendant que la tête est tournée vers la gauche! C'est une contorsion. Rien pourtant de plus ordinaire dans les portraits, comme si la tête n'alloit pas naturellement du côté vers lequel les yeux se portent. En prenant le parti de la dessiner un peu panchée en arrière & le corps en avant, mais de manière à peine sensible,[65] on sera sûr de lui [p. 229] donner de la grâce,[66] & dès qu'elle aura de la grâce, quelque peu touchante que soit d'ailleurs la physionomie, elle plaira par l'effet du charme qui naît de l'intention.

> …Point de monstre odieux,
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.

234. Ce que je dis là regarde les portraits de femme. Il ne seroit guères moins ridicule de peindre un homme dans cette apparence de mollesse ou de négligence, que [p. 230] de représenter un Roi, la tête roide & le poing sur la hanche, comme une habitante de halle, gourmandant sa voisine. Cette noble idée s'est pourtant répétée cent fois. Il n'y manque plus que de l'entourer d'esclaves gémissans. Qui reconnoîtra jamais deux Rois magnanimes dans les statues du Pont-Neuf & de la Place des Victoires, en voyant à leurs pieds des malheureux chargés de chaînes, & dont la douleur nous perce l'âme?[67] Le véritable attribut des Rois est le bonheur de tout ce qui tombe sous leur empire, & quiconque voit autre chose qu'un père dans son Roi, n'est qu'un vil [p. 231] corrupteur fait pour être enchaîné lui-même à la place de ces vains simulachres.

[omissions pp. 231–291]

[p. 291]

273. Quant aux expressions douces, fines, spirituelles, on en trouve à chaque pas des modèles exquis. Ce même Coypel a peint une bergère courroucée contre son berger, mais qui paraît l'être à [p. 292] regret, & sur laquelle on fit, très-à-propos, ces jolis vers:

> Sa bouche vainement dit qu'elle veut punir,
> Ses yeux disent qu'elle pardonne.

274. Les têtes des Santerre, des Rigaud, des Latour, ne laissent non plus rien à désirer à cet égard. On trouve également la fécondité la plus heureuse dans les Wateau, les Lancret, les Boucher. Ce dernier, depuis quelque temps, a perdu dans l'opinion, car la mode retire sa faveur avec autant de rapidité qu'elle l'accorde. Et c'est un grand exemple. Il est vrai que le dessin de Boucher n'est pas toujours bien pur, & que son coloris est assez souvent factice. Mais ce sont toujours les conceptions les plus ingénieuses, les pensées les plus délicates. En général les Artistes françois ont excellé dans cette [p. 293] partie, ainsi que dans l'élégance & les grâces. On ne peut voir rien de plus piquant, rien de plus fin que leurs expressions; & c'est dans la Peinture la première des qualités, comme dans l'ordre social une belle âme est le premier des titres. Quoique je n'aie parlé que d'eux, je ne nie pas que l'Italie n'offre de très bons modèles; je suis fort loin de chercher à les rabaisser; mais on les a bien assez vantés, & s'il y a beaucoup à louer, on ne peut disconvenir qu'il n'y ait aussi beaucoup à critiquer. Il est temps d'être juste, & c'est assez que je me sois imposé la loi de ne point citer les Artistes vivants, quelqu'envie que j'eneusse, car j'ai vu des choses délicieuses. Mais je ne pouvois en nommer quelques-uns sans mortifier, peut-être, ceux que je n'aurois pas nommés.

[omissions pp. 293–306]

Ces divers moyens de perpétuer les fruits du talent nous conduisent à celui de fixer le pastel, nous allons nous en occuper dans le chapitre qui suit. [p. 307]

CHAPITRE VI

Des moyens de fixer le pastel.

288. On conçoit bien que si l'on pouvoit faire pénêtrer dans la Peinture au pastel quelque substance transparente & de nature concrète en dissolution dans une liqueur, le pastel resteroit assujetti sur le tableau dès que le pastel auroît séché. Nul doute que ce ne fut un grand avantage, car la facilité de la Peinture au pastel & la liberté qu'elle a de soigner, finir, retoucher un tableau tant qu'elle veut, lui donneroient bien des avantages sur la fresque & sur la détrempe. Mais comment appliquer une liqueur sur des couleurs qui se détachent aussitôt qu'on les touche. [p. 308]

289. Cette difficulté se lève en un seul mot. Qu'on incorpore au pastel, au travers d'un tissu léger qui le garantisse du frottement, quelque liqueur propre à le pénêtrer, de la matière solide & transparente dont elle sera chargée, & le voilà fixé.

Mais il ne faut pas juger de cet apperçu du moyen que je propose. On va se convaincre qu'il est aussi sûr & simple, surtout si l'on se donne la peine d'en faire l'épreuve comme je vais l'expliquer.

290. D'abord le pastel s'enlève de dessus le canevas qu'autant qu'il éprouve quelque frottement ou qu'on le heurte avec un peu de violence.

Or, si l'on se contente de poser légèrement, sur la Peinture, un châssis monté d'un taffetas qui ne fasse qu'effleurer le pastel sans [p. 309] frottement, ni secousse, il est clair qu'il n'en recevra pas la moindre altération, & que par conséquent l'on peut insinuer au travers de ce tissu la liqueur propre à fixer le pastel sans l'enlever ni l'effacer.

291. Cette principale difficulté levée, il ne s'agit que de trouver la substance convenable & la liqueur capable de s'en charger.

292. Parmi les matières concrètes & transparentes, les résines paroîtroient les substances les plus propres à cet usage; de même qu'elles sont la base des vernis. Mais toutes, à l'exception du camphre, qui n'a point de consistance, changent entièrement la nuance des couleurs. On ne peut donc employer que les gommes ou les colles qui n'ont aucune couleur par elles-mêmes, lorsqu'elles ont peu [p. 310] d'épaisseur, & qui n'altérent pas la nuance des matières colorées.

293. Mais comment les incorporer au pastel, si l'eau qui peut les dissoudre, ne peut, d'un autre côté, pénêtrer certaines couleurs, telles que le bleu de Prusse, les laques? &c.

294. Voici la réponse. Il n'est aucune couleur dont l'esprit de vin ne pénêtre parfaitement la substance. Il est vrai qu'il ne peut dissoudre les gommes, non plus que l'eau ne peut dissoudre les résines. Mais si l'on combine ensemble l'une & l'autre liqueur, la difficulté s'évanouit. Il est évident qu'elles incorporeront au pastel la substance concrète dont elles sont chargées.

295. C'est en effet le résultat [p. 311] qu'on obtiendra lorsqu'après avoir dissous dans l'eau quelque gomme ou colle, & versé dans cette eau partie à-peu-près égale d'esprit de vin, l'on humecte le pastel au travers d'un taffetas intermédiaire,

[65] *Ars illa summa est, ne ars esse videatur.* Quintil.

[66] Cette attitude peut suppléer au sourire. Au reste, les Artistes Anglois se récrient sur ce que nos portraits de femme ont le sourire sur les lèvres. Il n'y a qu'à leur donner l'air triste & lugubre de l'ennui; comme si la gaieté n'étoit pas l'appanage de la nation Françoise. Elle est d'ailleurs celui de l'innocence. Les Anglois sont les détracteurs de tout ce qui n'est pas eux. *Oderunt hilarem tristes.* Hor. Qu'ils suivent leur régime, & quoiqu'ils en disent, que *l'eau, la diète, l'exercice & la gaieté* soient toujours la nôtre.

[67] L'antiquité ne nous offre rien qu'on puisse mettre au-dessus des deux vieillards enchaînés à la Place des Victoires. Mais ces esclaves se concilient mal avec le superbe titre, *viro immortali.* Ce n'est pas en faisant des esclaves que les Rois vont à l'*immortalité.*

avec un plumaceau chargé de ces deux liqueurs combinées. Le pastel sera sur le champ pénêtré par l'un & l'autre menstrue au travers du taffetas, qu'il faudra tout de suite enlever de dessus la Peinture aussi légèrement qu'on l'y a posé.

296. Peut-être pensera-t-on que le pastel doit alors s'attacher au tissu qui le touche. Il est vrai que j'en avois cette opinion moi-même au premier essai que j'en fis, & je fus étonné que le taffetas n'en eût rien enlevé quoique je n'eusse pas apporté de grandes précautions. [p. 312]

297. On pourroit croire enfin que la liqueur ne sauroit manquer d'altérer les nuances du pastel en l'imbibant de la substance, même la plus transparente, lorsqu'on voit que la moindre goute d'eau claire qui tombe dessus y laisse une tache.

298. Mais il faut observer que cette tache n'en seroit pas une si la goute d'eau s'étendoit sur toute la surface du tableau. Seulement il paroîtroit moins farineux, ou si l'on veut moins velouté, parce que les molécules du pastel seroient un peu plus rapprochées, & sa fleur plus adhérente, voilà tout. Car dès que les pastels sont préparés avec de l'eau, sans en éprouver d'altération, de nouvelle eau ne peut leur en occasionner aucune. Quant à la substance dont l'eau sera le véhicule, nul doute qu'elle ne pût [p. 323] altérer les couleurs suivant que cette substance pourroit, par elle-même, influer sur la nuance des couleurs, comme le font toutes les matières huileuses concrètes appelées résines, telles que la gomme élémi, la sandaraque, le mastic en larmes, ou qu'elle seroit plus ou moins colorée elle-même, comme la gomme-gutte, le sang-dragon, &c.

299. Mais dès qu'on employe une matière non résineuse & sans couleur sensible, capable seulement d'acquérir la même consistance que les résines par l'évaporation de l'eau qui la tenoit en dissolution, les couleurs n'en seront pas plus altérées qu'avec l'eau pure.

300. Or, de toutes les substances concrétes, solubles dans [p. 314] l'eau, les plus propres à remplir le but proposé, comme n'ayant aucune couleur, sont la gomme adragant, la gomme arabique & les colles. Il est vrai que les gommes ont peu de corps & ne forment qu'une croûte assez légère, qui ne résistant point à des frottemens un peu rudes, laisseroit le pastel à découvert. Il vaut donc mieux, quelques limpides que soient les gommes, employer la colle & choisir la plus belle & la plus transparente. A ce titre, la colle de gants, celle de parchemin, & par-défaut tout la colle de poisson, méritent la préférence.

Par ce moyen, les couleurs ne seront point altérées, & le pastel se trouvera très-bien fixé. Voici le méchanisme de cette opération.

301. Choisissez la colle de [p. 315] poisson[68] la plus nette & la plus blanche, & faites en couper une demi-once en très-petits morceaux. Comme elle est en feuilles roulées, & que le dedans est toujours d'une qualité médiocre, il faut le jetter. Mettez-la dans une caraffe avec une livre, à-peu-près, d'eau [p. 316] bien claire. Le lendemain vous mettrez la caraffe dans un poëlon presque plein d'eau, sur la braise. C'est ce qu'on appelle bain-marie. Tenez tout cela, sur le feu, trois ou quatre heures sans ébullition, mais toujours prêt à bouillir. Remuez de tems en tems la colle avec une cuiller en bois. Au bout de ce tems la colle sera presqu'entièrement dissoute. Versez-la dans un autre vase au travers d'un linge. Si c'est dans une bouteille il faut attendre que la liqueur soit presque froide, sans quoi le verre éclateroit. Quand vous voudrez l'employer, versez-en dans une assiète une quantité proportionnée au besoin. Joignez-y partie à-peu-près égale d'esprit de vin rectifié, mêlant un instant les deux liqueurs avec un plumaceau.

302. La colle, ainsi préparée, [p. 317] couchez votre tableau sur une table, la Peinture en haut. Ayez un taffetas bien tendu sur un chassis. Posez-le sur le tableau, de manière que le taffetas touche légèrement la peinture. Il est même bon de l'assujettir, en mettant, sur les bords de ce chassis, deux ou trois morceaux de brique. Trempez un plumaceau dans la liqueur dont nous venons de parler & passez-le un peu légèrement sur le taffetas d'un bout à l'autre. Evitez de passer deux fois sur le même endroit. La liqueur dans l'instant pénêtrera le pastel au travers du taffetas. Otez aussitôt adroitement le chassis, & laissez votre tableau sêcher à l'ombre sans le remuer, le pastel paroîtra fort rembruni d'abord; mais, semblable aux crayons qui sont toujours obscurs, jusqu'à ce qu'ils soient secs, la Peinture en sêchant redeviendra ce qu'elle étoit. [p. 318]

303. Cependant, si les crayons avoient été composés sans choix, ou que les couleurs du tableau fussent tourmentées, il pourroit arriver que les teintes resteroient un peu plus brunes qu'elles ne l'étoient avant l'opération; d'autant que le blanc de Troyes ayant peu de corps, les couleurs alliées à ce blanc, dominent un peu dessus.[69] Pour prévenir cet inconvénient, tenez un peu plus clair que vous n'auriez fait tous les tons de votre tableau sans exception. Par ce moyen, les touches seront toutes au point convenable.

304. On conçoit que par ce méchanisme très-simple on peut peindre au pastel des tableaux de la plus grande étendue, & fixer [p. 319] ensuite la Peinture à la faveur d'un chassis mobile de taffetas ou de crin fort serré. La Peinture au pastel, n'eût-elle d'autre avantage que celui d'être infiniment expéditive, c'en seroit assez pour qu'on l'employât dans des tableaux destinés à des places où le jour n'est pas favorable à la Peinture à l'huile. Pour jouir de ceux-ci, par exemple, il faut être placé du côté même par lequel vient la lumière. Aussi les tableaux fort élevés & ceux des chapelles, qu'on ne peut voir de ce point de vue, sont-ils comme des trésors enfouis. Le pastel fixé n'auroit pas cet inconvénient. Pour cet effet, on n'auroit qu'à faire préparer une toile très-fine, montée sur un chassis de la grandeur convenable, & la faire imprimer à la colle avec de la craye. C'est ce qu'on appelle en détrempe. Le [p. 320] pastel adhère très-bien sur un pareil canevas, si l'on peint dessus, & peut-être fixé comme sur un tableau au chevalet. C'est une opération de deux minutes. On peut employer également du papier qu'on aura collé sur une toile, ainsi que ces papiers peints en détrempe, & qui servent de tapisserie; ils réussissent parfaitement. Nous reviendrons tout-à-l'heure sur cet article.

305. Mais dans ce cas il seroit bon, pour plus de précaution, d'avoir deux ou trois de ces chassis mobiles dont nous venons de parler, afin d'arroser & laver d'eau chaude, avec une éponge, celui qui viendroit de servir pendant qu'on employeroit l'autre, parce que s'il s'étoit par hasard attaché quelques particules de pastel au tissus du taffetas, on ne les porteroit [p. 321] pas sur les autres parties du tableau. De même il seroit bon d'avoir au lieu du plumaceau deux ou trois pinceaux faits exprès pour pouvoir les laver de temps en temps dans l'eau chaude. Ces pinceaux doivent avoir à peu près la forme des vergettes dont on brosse les habits & la longueur d'environ six pouces, non compris la poignée qui doit être un peu recourbée. Mais ils ne

[68] La colle de poisson, (*icthiocolla*), n'est autre chose que de la vessie d'air qu'on tire dans les contrées arrosées par le Volga, des différentes espèces d'esturgeons (*accipenser huso*, *accipenser ruthenus*, *accipenser steltatus*) qu'on pêche dans ce fleuve, principalement vers Saratof, Simbirks, & dans tous ceux qui se jettent dans la mer Caspienne. On fait tremper dans l'eau ces vessies toute fraîches, on les frotte avec un linge un peu rude pour emporter la peau qui les couvre, on les roule ensuite sur elles-mêmes, & on les suspend sur des cordes pour les faire sêcher. Il y a des endroits où l'on fait bouillir ces vessies toutes fraîches pour en extraire la colle que l'on coule dans des moules. On en fait aussi de la vessie d'air des barbues. Les notions que donne sur cet objet l'Encyclopédie, le Dictionnaire d'Histoire Naturelle & le Cours d'Agriculture, ne sont pas exactes. Voyez le voyage de MM. Gmélin, Pallas, &c.

[69] On peut substituer à la craye, lorsqu'on se propose de fixer le pastel, les autres blancs dont j'ai parlé, n°s 66 & 68.

doivent guère avoir que deux rangs de poils de Bléreau d'environ deux pouces de sortie, parce qu'il ne faut pas répandre, à la fois, trop de liqueur, elle pourroit s'épancher & confondre les teintes, quoique je n'aye jamais éprouvé cet inconvénient. Je me suis quelquefois servi d'une patte de lièvre.

306. S'il arrivoit, car il faut tout prévoir, qu'en étendant la liqueur, [p. 322] les poils de pinceau pénétrassent dans le tissu du taffetas, & se chargeassent de couleur, on s'en appercevroit sur le champ. La liqueur ne manqueroit pas de devenir louche dans l'assiète à mesure qu'on y tremperoit le pinceau pour en prendre. En ce cas, il faudroit renouveler sur le champ la liqueur & changer d'assiète.

307. On doit cependant composer peu de liqueur à la fois, parce que elle pourroit se corrompre au bout de quelques jours, à moins qu'on ne mêlât tout de suite la dissolution de colle avec pareille quantité d'esprit de vin, ce qu'il faut faire en incorporant les deux liqueurs, de manière qu'on verse alternativement dans la bouteille un verre de dissolution de colle avec autant d'esprit de vin. D'ailleurs dans un tems froid cette [p. 323] dissolution se coagule & reste en mucillage. Mais pour lui rendre la fluidité nécessaire, il suffit de mettre la bouteille dans de l'eau qu'on fera chauffer un instant. Mettez aussi, dans les temps froids, l'assiète sur l'eau chaude, pour tenir la composition plus liquide pendant l'opération.

308. Mais au surplus, comme on pourroit faire quelque méprise, la première fois qu'on voudra la pratiquer, il convient d'en faire l'essai, par précaution, sur quelqu'ouvrage de peu de conséquence, ou même sur la moitié seulement d'un tableau qu'on aura peint tout entier pour cet usage, afin de juger de la différence des tons, lorsqu'il sera sec, & de l'effet de la liqueur sur le pastel.

309. Il est même bon d'attacher [p. 324] quelques morceaux de carte sur les angles du chassis de taffetas, si l'on se propose d'en faire usage, pour fixer le pastel sur de grands tableaux, parce que le papier des cartes, en effleurant le pastel, n'en emporte pas la moindre particule, quand même le chassis y feroit quelque frottement.

Telle est la manière dont j'ai fixé le pastel sur des canevas, soit de toile imprimée en détrempe, soit de velin, soit de papier.

310. Monsieur Loriot s'est servi d'un autre procédé, qu'il a fait connoître enfin le 8 janvier 1780, à l'Académie de Peinture. Il employoit la même composition, mais il la faisoit jaillir sur du pastel en forme de pluie, avec une vergette qu'il trempoit légèrement dans la liqueur. Il faisoit revenir à lui les soies de cette brosse, avec [p. 325] une baguette de fer courbe, & les laissant ensuite échapper, elles répandoient sur la Peinture, en se redressant brusquement par l'effet de leur élasticité, des goutes de liqueur qui la couvroient insensiblement toute entière, si l'on continuoît d'arroser ainsi tout le tableau. Ce procédé réussit assez bien, mais il exige de la patience & beaucoup d'adresse. Il faut aussi que la dissolution de colle soit extrêmement claire, & même assez chaude, sur-tout en hiver, autrement elle se fige en l'air & fait des tâches.

311. Quant au procédé de M. le Prince de San-Severo, c'étoit à-peu-près la même composition, c'est-à-dire de la colle de poisson qu'il faisoit dissoudre dans l'eau pure, & qu'il mêloit ensuite avec de l'esprit de vin. Mais il [p. 326] commençoit par la faire infuser dans du vinaigre distillé. Ce n'est pas d'ailleurs sur le pastel qu'il appliquoit immédiatement la liqueur, mais par derrière le canevas, qu'il tenoit renversé la Peinture en dessous, de manière qu'elle s'insinuoit au travers & venoit imbiber la pastel. Ce procédé réussit parfaitement, l'on ne court pas le moindre risque de gâter le tableau, mais on ne peut l'employer que sur un canevas de taffetas ou de papier bleu. Sur tout autre, la liqueur ne pénètreroit pas.

312. Il y a douze ou quinze ans qu'un Peintre italien, qui se nommoit le Chevalier Saint-Michel, fit insérer, dans le mercure de France, un projet de souscription, dans lequel il s'engageoit à publier la manière de composer les crayons de pastel & de le fixer. Il [p. 327] ne m'a pas paru qu'on se soit empressé d'accueillir ses offres qu'il mettoit à un très-haut prix. J'ignore si son secret, pour composer les pastels, ne se reduisoit pas à faire usage de l'esprit de vin. Mais ce dont je ne puis douter, c'est que son moyen de les fixer n'étoit autre que celui du Prince de San-Severo qui n'en à jamais fait mystère, & que l'on connoissoit en France par la relation de M. de la Lande, publiée en 1769. Cet Artiste peignoit sur le taffetas, & ne faisoit que de petits bustes qu'il couvroit d'une glace, quoiqu'il eût fixé le pastel. Je ne sais s'il n'est pas allé mettre ses secrets en vente chez quelqu'autre nation. Dans la carrière des arts, le moyen de manquer la fortune c'est de courir après; on ne peut l'atteindre que sur les aîles de la gloire. [p. 328]

313. On voit que dans les trois procédés rapportés ci-dessus pour fixer le pastel, la composition de la liqueur est la même, & qu'il n'y a de différence que dans la manière de l'appliquer. L'usage & le tems apprendront qu'elle est la plus commode, la plus expéditive, & la moins sujette aux inconvéniens. Rien n'empêche au surplus qu'avant de faire dissoudre dans l'eau, sur le bain-marie, la quantité de colle indiquée, on ne commence par la faire infuser vingt-quatre heures dans une once de vinaigre distillé, suivant le procédé du prince de San-Severo. Mais les proportions de colle qu'il indique sont trop fortes. Quant au vinaigre, nul doute qu'il ne soit avantageux contre la piqûre des insectes que la colle peut attirer, & ne contribue à les écarter. [p. 329]

Il ne manquoit à la Peinture au pastel que de la solidité. L'y voilà parvenue.

Il nous reste à dire un mot du canevas même sur lequel ce genre de Peinture peut se pratiquer. C'est un éclaircissement qu'on ne trouve nulle part. [p. 330]

CHAPITRE VII

Du canevas & du chassis.

314. Le canevas est l'étoffe même sur laquelle on travaille au pastel. Le chassis est un assemblage de petits ais de bois sur lequel le canevas est étendu.

315. Les uns employent pour canevas, du papier bleu, préparé sans colle, d'autre du velin; quelques-uns du taffetas. On peut employer aussi de la toile ou du papier blanc préparés comme nous le dirons tout-à-l'heure.

316. Le papier bleu prend très-bien le pastel. On tend ce papier sur le chassis avec la colle [p. 331] d'Amidon ou de la manière suivante. On démêle d'abord dans une assiète de terre avec un verre d'eau froide une petite cuillerée de poudre à cheveux ou de farine. On met l'assiète sur le feu. L'on remue de temps en temps le mélange. Dès qu'il a pris deux ou trois bouillons, la colle est faite. Alors on étend un peu de cette colle sur les bords extérieurs du chassis, avec une brosse. On applique une toile dessus. On la replie vers les bords sur la colle, on y clouë quelques pointes. On étend de même un peu de colle sur les bords de la toile. On la couvre ensuite avec le papier bleu qu'on replie sur les bords du chassis. On mouille aussitôt ce papier d'un bout à l'autre. Il devient plus mou que du linge. Il faut le tendre dans tous les sens, en le tirant par les bords, mais très-peu, mais avec précaution [p. 332] pour ne pas le déchirer. En sêchant, ce papier se tendra comme une peau de tambour, quoiqu'il fit des ondes ou des vallons pendant qu'il étoit encore mouillé. Quelques-uns employent sous le papier une toile imprimée à l'huile.

317. Rien n'empêche qu'au lieu de toile on ne mette sous le papier bleu, pour le soutenir, une feuille de grand papier très-fort. On le mouille comme le papier bleu pour le tendre & le coller sur le chassis. Il fait le même effet que la toile. Mais il est

un peu moins solide.

318. Les défauts du papier bleu sont d'être un peu raboteux & souvent trop velu. Ce n'est pas sans beaucoup d'art que la Peinture y prend, vue de près, un œil suave; mais il lui donne de la force. Autrefois ce papier se tiroit de [p. 333] Hollande. Nos fabriques se sont ravisées. Elles en font aujourd'hui qui ne vaut pas moins. Elles en préparent même de semblable en d'autres couleurs.

319. Le velin s'applique sur le chassis de la même manière que le papier bleu; mais il ne faut pas de toile par-dessous pour le soutenir. On peut, au lieu de velin, se servir de parchemin. L'un & l'autre, ayant plus de consistance que le papier bleu, ne demandent pas autant de précautions. On peut les tendre avec plus de force, ils s'y prêtent fort bien, quand ils sont mouillés. Le pastel ne mord pas bien sur cette espèce de canevas. Aussi les ouvrages de ceux qui s'en servent, ont-ils toujours de la molesse & peu de relief. Mais si les tons sont foibles, ils y prennent un moëlleux & un tendre qui ne [p. 334] laissent pas de faire des conquêtes. Il y a des gens qui savent préparer le velin de manière que le pastel mord-très-bien dessus & que les tons y reçoivent beaucoup de force & de vigueur. Leur secret, c'est d'enlever l'épiderme avec une pierre ponce. Le frottement, continue le tems nécessaire, rend le parchemein cotonneux & velouté. Le pastel s'attache alors à cette surface que la pierre ponce a rendue moins lisse, il y prend plus d'épaisseur, & par conséquent plus de corps.

320. Si l'on employe du papier très-fort, au lieu de parchemin, tel que les papiers nommés grand aigle, impérial, grand chapelet, il faut le préparer de la manière suivante. Mouillez-le sur une table, tendez-le ensuite sur le chassis comme nous l'avons dit [p. 335] en parlant du papier bleu. Quand il sera sec il faudra le coucher sur la table & jetter dessus à deux ou trois reprises de l'eau bouillante, puis le frotter légèrement chaque fois avec une brosse douce, pour emporter la colle dont il est enduit. Ne répandez pas l'eau bouillante sur les bords, afin qu'il ne se détache pas du chassis. Au bout de trois ou quatre heures il sera sec, du moins en été. Pour lors plassez dessus une pierre ponce arrondie, pour en emporter les inégalités & le grain. Si la pierre étoit anguleuse elle feroit des rayes. Il peut même arriver qu'en frottant un endroit plus qu'un autre il s'y formât des vallons. Mais, en l'humectant de nouveau par derrière, d'un bout à l'autre, tout cela disparoîtra. Ce papier préparé de la sorte, aura tous les avantages qu'on peut désirer, sans avoir le moindre [p. 336] inconvénient. Le velin ni le papier bleu ne reçoivent pas le pastel avec plus de grâce.

321. Un canevas qu'on peut employer encore d'une manière avantageuse, c'est le taffetas. Il faut qu'il soit un peu fort, tel à-peu-près que le gros de Florence. Trop clair & trop mince il laisseroit échapper le pastel au travers du tissu. Le taffetas est encore plus expéditif que le papier dont nous venons de parler, & les coups de crayons sont à la fois moëlleux, nets & vigoureux. Pour assujettir le taffetas sur le chassis, il faut l'y coller avec l'espèce de pâte dont nous avons parlé (n° 268.) S'il restoit quelques inégalités ou des traces de plis, il suffira de le mouiller; il se tendra parfaitement. Le pastel tient peu sur le taffetas, il faut nécessairement l'y fixer. On [p. 337] peut le faire par le procédé du Prince de San-Severo.

322. Quelques Artistes ont imaginé d'employer pour canevas une feuille de cuivre qu'ils font bien applanir & dépolir afin que le pastel morde mieux dessus. Il est difficile qu'à la longue le cuivre n'altère pas les couleurs si peu qu'elles contiennent des particules salines. On connoît la disposition du cuivre à se convertir en vert de gris, au moins dans des lieux exposés à l'humidité. Cette rouille en s'amalgamant avec les couleurs ne les embellit pas.

323. A Rome, quelques Peintres en pastel font enduire une toile avec de la colle de parchemin, dans laquelle ils ont jetté de la poudre de marbre & de la pierre ponce bien tamisées. Ils unissent ensuite ce [p. 338] canevas avec la pierre ponce pour emporter les inégalités. Ils ne couvrent la toile de cette espèce d'enduit, que lorsqu'elle est déjà tendue sur le chassis. Le pastel prend très-bien dessus, & cette méthode réussit au mieux.

La toile, au reste, peut être préparée de la même manière sans poudre de marbre ni de pierre-ponce, mais avec une forte couche de craye mêlée avec la colle.

324. On peut enfin peindre en pastel fort commodément sur du papier de tenture. C'est ce papier, peint en détrempe, dont on tapisse les cabinets. Il suffit de l'appliquer sur un chassis avec une toile intermédiaire ou du papier très-fort pour le soutenir. Le pastel prend très-bien dessus, pourvû qu'il n'ait pas été lissé; tout autre papier collé, qui ne seroit pas empâté de la sorte [p. 339] avec de la craye, est ingrat, & le pastel n'y prend pas bien.

325. Quant au chassis même sur lequel doit être tendu le canevas, ce sont des tringles ou listeaux de bois d'un pouce de largeur, solidement assemblés par leurs extrémités, & sans chape. S'il excédoit vingt ou ving-quatre pouces, on ne pourroit guère se dispenser de le garnir de traverses. Mais en ce cas il faut que les traverses ayent moins d'épaisseur que les montants du chassis, pour que le canevas ne porte pas dessus.

326. Voilà tout ce que nous avons à dire sur les matières qui peuvent recevoir la Peinture au pastel. Nous remarquerons pour terminer ce Chapitre, que lorsqu'on a fini le tableau, soit qu'on fixe ou qu'on ne fixe pas le pastel, [p. 340] on a coutume de le renfermer sous un verre blanc assujetti dans une bordure dorée, afin de le garantir de la poussière & des insectes. Il faut faire clouer derrière le verre des morceaux de bois ou de liége de deux ou trois lignes d'épaisseur, afin d'en éloigner un peu le chassis, & que le pastel ne touche pas au verre, sur-tout s'il n'est pas fixé, parce qu'il s'attacheroit à la surface intérieure du verre, & le rendroit opaque. Il faut de plus, coller par derrière sur le bois & tout le long de la glace, des bandes de papier qui n'excèdent pas la feuillure, afin de fermer tout passage à la poussière qui pourroit pénétrer entre la feuillure & le verre. Quand les bandes de papier sont sêches, on met le tableau dans la bordure, & l'on colle enfin par derrière, avec des bandes de papier plus larges, une feuille de [p. 341] carton presqu'aussi grande que le cadre même, pour garantir le tableau des accidents & de la poussière qui pourroit s'introduire de ce côté-là.

Par ce moyen, la Peinture en pastel ne peut jamais éprouver d'altération. Si le verre se ternit, ce n'est qu'au dehors & l'on peut y remédier en l'essuyant avec un linge trempé d'eau de vie.

327. Mais si l'on fixe la pastel on peut très-bien se dispenser de mettre le tableau sous un verre. Il suffit, lorsque le pastel est sec, après avoir été fixé, d'étendre dessus, à froid, une couche de colle de gants ou de parchemin. Puis, une seconde, quand la première a sêché, même une troisième. La quantité n'y peut nuire. Voici comment cette colle se [p. 342] compose. On fait tremper le soir dans l'eau pure, une poignée de rognures de cette peau dont on fait les gants, afin de la bien nettoyer. Le lendemain on jette cette eau. L'on fait bouillir les rognures dans une pinte d'autre eau bien nette, pendant trois ou quatre heures. Ensuite on verse la colature au travers d'un linge propre dans un vase de fayance. Il ne faut préparer cette colle que lorsqu'on veut l'employer. Elle se gâte aisément dans les tems chauds, & n'est plus bonne à rien. C'est avec une brosse très-douce qu'il faut l'appliquer sur la Peinture. Il ne faut pas qu'elle soit chaude, elle pourroit dissoudre & délayer la colle de poisson qui fixe le pastel. On peut l'éclaircir avec de l'eau, sur le feu, lorsqu'elle se trouve trop épaisse. Au reste, c'est par surabondance que je parle de la colle de [p. 343] gants. On peut employer de même, deux trois & quatre couches de colle de poisson. Mais comme celle-ci doit être un peu chaude, il faut nécessairement se servir du chassis de taffetas pour les appliquer, sans quoi l'on délayeroit la première couche, ce qui tourmenteroit les couleurs.

On peut alors supprimer l'esprit de vin. De l'eau de vie suffit; & pourvû que la liqueur traverse le taffetas, ce qu'elle ne feroit point, s'il n'y avoit au moins de l'eau-de-vie, elle se combinera très-bien avec la première couche, & couvrira la Peinture d'un enduit impénétrable. Au surplus, pour fixer le pastel, on peut employer indifféremment la colle de gants ou la colle de poisson. Mais dans l'un comme dans l'autre cas il faut absolument faire entrer l'esprit de vin dans la première couche, afin que la colle puisse [p. 344] pénétrer le pastel. Les couches subséquentes n'ont d'autre objet que de couvrir la Peinture déjà fixée, & la garantir à la place du verre. On n'a besoin, dans la suite, pour nettoyer le tableau, que d'y passer un linge mouillé d'eau-de-vie.

328. On peut même l'enduire d'une, deux & trois couches de vernis, pourvût qu'on ait eu le soin d'étendre auparavant sur la Peinture, au mois, trois ou quatre couches de colle de poisson. Le vernis la rapprochera tellement de la Peinture à l'huile, qu'il seroit aisé de s'y méprendre. Il est nécessaire d'interposer plusieurs couches de colle, parce que les résines qui composent le vernis, changeroient le ton des couleurs, si le vernis pénétroit le pastel. Le jaune deviendroit souci, le rose violet, ainsi les autres. Les couches [p. 345] intermédiaires de colle préviennent cet inconvénient. Par ce méchanisme plus difficile à décrire qu'à pratiquer, la Peinture au pastel imite une ancienne Peinture à l'huile, comme je viens de le dire, au point de tromper ceux qui n'en auroient pas l'idée.

329. Le vernis dont on se sert le plus ordinairement pour les tableaux, se fait avec du mastic en larme qu'on fait dissoudre, dans l'essence de thérébentine, sur la cendre chaude. On peut employer encore un blanc d'œuf dans lequel on a fait dissoudre un peu de sucre candi; mais il faut y mêler du suc de rue pour écarter les insectes. Ce vernis peut s'enlever avec de l'eau tiède.

330. C'est d'un vernis [p. 346] à-peu-près semblable qu'on enduit les tableaux peints à l'huile. Ces sortes de vernis forts légers valent mieux, pour cet usage, que les vernis gras. Ils n'ont pas autant de solidité. Mais c'est une qualité de plus. On peut les enlever, quand on le juge à propos, avec de l'esprit de vin, pour en mettre de nouveaux. Cette méthode sert en même tems à nettoyer les tableaux. Certaines gens employent pour cela de la lessive de cendres ou de l'eau de savon. C'est le moyen de les perdre. Ces liqueurs alkalines dissolvent l'huile & délayent les couleurs. L'eau-de-vie ou l'esprit de vin suffisent, mais il faut les affoiblir avec de l'eau, pour que la partie spiritueuse ne pénètre pas la couleur, encore cette méthode est-elle dangereuse.

331. Quelques particuliers [p. 347] savent même enlever la Peinture de dessus une vieille toile, & la reporter sur une toile neuve. Ils détruisent l'ancienne avec une pierre ponce, & lui substituent la nouvelle qu'il collent par derrière contre la Peinture; mais je n'ai pas une idée assez sûre de leur procédé pour l'expliquer, sans courir le risque d'induire en erreur. J'invite ceux qui le connoissent de le publier. Tout ce que je puis assurer, c'est que j'ai vu des Titien que les restaurateurs avoient massacrés.[70]

[omitted pp. 348–54]

Une Société d'artistes 1791

The anonymous *Secrets concernant les arts et métiers*, by "une Société d'artistes", draws on numerous sources, including Dossie 1758.

Secrets concernant les arts et métiers, par une Société d'artistes, Paris, Moutard, 1790; 2e éd., Paris, Bossange & Cie, 1791:

ARTICLE II

Contenant divers procédés concernant la peinture en pastel

Secret pour fixer le pastel

[p. 192] Ce secret consiste dans une liqueur peu coûteuse, dans laquelle on ne fait que plonger le tableau en pastel, pendant l'espace d'un clin-d'œil. Cette liqueur se prépare en faisant fondre de bel alun en poudre dans deux verres d'eau bien claire. Lorsque cette eau s'est chargée de la quantité d'alun qu'elle peut dissoudre, il faut la décanter de dessus l'alun qui peut rester au fond de la vase: (cette observation est des plus importantes; car si on laissoit cet alun non-dissous dans la liqueur que l'on va préparer, le minéral, en séchant, terniroit un peu le tableau, & occasionneroit même quelques taches blanchâtres aux endroits où la liqueur [p. 193] s'amasseroit en s'égouttant. On met pour quatre ou cinq sons de colle de poisson bien claire & bien nette dans cette eau bien impregnée d'alum. Lorsque cette colle a trempe vingt-quatre ou trente heures, on fait bouillir l'eau pour que la colle acheve de se fondre entierement. On passe ensuite cette liqueur à travers un linge blanc, pour ôter le peu de résidu qu'il peut y avoir; on verse cette eau, ainsi impregnee de sel alumineux & de colle, dans une bouteille de verre, où l'on a mis auparavant trois chopines d'eau-de-vie non-colorée, à laquelle on a ajouté un bon verre d'esprit-de-vin. Voilà la maniere de préparer la liqueur qui doit servir à fixer le pastel, & l'on peut se faire une quantité plus ou moins grande, en augmentant les doses en proportion, suivant la grandeur des tableaux que l'on voudra fixer. Cette même liqueur peut servir encore à fixer d'autres tableaux, tant qu'il en reste une assez grande quantité. Cependant lorsque la liqueur, qui sert à fixer le pastel, est un peu vieille, elle en affoiblit le brillant.

Voici présentement la maniere de procéder. On prend un grand bassin de métal, soit de plomb, soit d'une autre [p. 194] matiere quelconque, qui soit assez long & assez large pour y pouvoir plonger le tableau. Le bassin de métal peut être suppléé par une toile bien cirée dont on releve les bords. Cette toile est également propre à contenir la liqueur, & est plus commode que le bassin, en ce qu'on peut l'allonger ou la raccourcir, suivant l'etendue du tableau. On fait chauffer au bain marie la liqueur dont on vient de parler, prenant bien garde si la colle de poisson s'est bien dissoute; car avant de chauffer la liqueur, on la voit déposée au fond du vase, sur-tout quand il fait froid. On place à chaque coin de ce grand bassin un morceau de plomb qui ne soit recouvert de la liqueur que d'une ligne ou un peu plus; on prend le tableau horisontalement, & on le plonge légérement dans cette liqueur. Ces plombs, que l'on a eu soin de mettre sur les côtés, empêchent qu'il ne plonge trop avant. Plonger le tableau dans la liqueur & l'on retirer, doit être l'opération d'un clin-d'œil. On retire le tableau toujours horisontalement, & l'on place, dans cette même position, dans quelque endroit où il ne soit soutenu que sur ses deux bords, comme sur le dos de deux chaises; [p. 195] & on le laisse ainsi sécher. Lorsque le tableau est bien sec, on juge de l'effet qu'a produit la liqueur; & on reconnoît que toutes les couches se sont conservées dans leur fraîcheur primitive: car il n'est pas possible de distinguer à la vue les endroits du tableau qui ont été fixés, de ceux qui ne le seroient pas; on ne le peut qu'en y portant le doigt. Le pastel qui n'a point été fixé s'efface sous le doigt, au lieu que l'on peut toucher à celui qui a été fixé, sans en enlever la moindre parcelle. Loin que le tableau soit alteré, ses teintes en ont plus d'union, sans être affoiblies, & l'eau n'y fait aucun tort. Le pastel ainsi fixe peut même soutenir un vernis qui lui serve de glace. En voici le procédé. Après que la peinture en pastel est fixée & séche, il faut avec une brosse douce appliquer dessus une ou deux couches de colle de poisson fondue, & assez forte pour qu'elle form comme une espece de gelée; lorsqu'elle est refroidie, on y mêle environ un tiers d'esprit-de-vin ou de bonne eau-de-vie non-colorée. Quand cette préparation est séche, on y applique du vernis dont on se

[70] Voyez le Traité de la Peinture en émail, par M. de Montamy, vers la fin.

[72] Pour ceux qui peignent la figure, le paysage et les animaux.

sert pour les découpures: il y fait le même effet que sur les tableaux en détrempe.

[p. 196] Les tableaux fixés au pastel ont l'avantage de pouvoir être retouchés; car les crayons y mordent comme auparavant. On peut même aussi y donner quelques coups de force au pinceau avec des couleurs en détrempe. Cette méthode, qui sert à fixer le pastel, réussit de même pour fixer les dessins au crayon.

Autre procédé pour fixer le pastel.

Il faut pulvérer de la gomme arabique & la réduire en poudre impalpable, & la faisant passer à travers un tamis très-fin, en couvrir toute la surface du tableau, d'une maniere si légere, qu'elle y produise l'effet d'une gaze tendue sur le tableau. On prend une cucurbite avec son chapiteau, on la remplit d'eau bien claire, & on la fait bouillir; les vapeurs sortent par le bec du chapiteau; on les dirige sur le tableau, ayant soin d'attacher une éponge à l'extrémité du bec, de peur que des vapeurs condenséses & réduites en eau, ne tombent sur le tableau, ce qui le gâteroit. La vapeur de l'eau dissout la gomme, qui forme un vernis sur la peinture & fixe le pastel. [p. 197]

Autre procédé

Il faut mettre dissoudre du sucre candi dans de l'eau-de-vie ou dans de l'esprit-de-vin; faire bouillir ces liqueurs jusqu'à évaporation; exposer le tableau sur ces vapeurs, par le côté opposé à la peinture; elles pénétreront à travers le papier & fixeront le pastel sans en altérer les couleurs. On peut mettre un gros de sucre candi sur une once d'esprit-de-vin ou d'eau-de-vie; si le papier est épais, comme celui dont se servent les ingénieurs pour leurs plans, il faut faire usage d'esprit-de-vin.

Autre procédé du prince de San-Severo

On prendra trois onces de belle colle de poisson, que l'on mettra infuser pendant vingt-quatre hueres dans dix onces de vinaigre distillé. Il faut mettre là-dessus quarante-huit onces d'eau chaude bien claire, & remuer ce mélange avec une spatule de bois, jusqu'à ce que la colle soit presque entièrement dissoute. Le mélange étant versé dans un vase de verre, que l'on enfonce dans le sable à deux ou [p. 198] trois doigts de profondeur, on met la poële qui renferme le sable sur un fourneau à feu de charbon; mais on le ménage de maniere que la liqueur ne bouille jamais, & qu'on puisse même toujours y tenir le doigt; on le remue souvent ave la spatule, jusqu'à ce que la dissolution soit entiere; après quoi on laisse refroidir la matiere, & on la passe par le filtre de papier sur un entnnoir de verre, en observant de changer le papier quand la liqueur a trop de peine à passer.

S'il arrive que l'on n'ait pas mis assez d'eau, que la colle soit d'une qualité plus glutineuse, qu'elle ait de la peine à passer, & qu'elle se coagule sur le papier, on y ajoute un peu d'eau chaude; on fait dissoudre la matiere en la remuant avec la spatule de bois, & on la filtre. L'expérience fait juger de la quantité d'eau nécessaire pour cette opération. Quand la liqueur est filtrée, on la verse dans une grande bouteille, en mettant alternativement un verre de la dissolution, & un verre d'esprit-de-vin bien rectifié, pour qu'il y ait un égal volume, plutôt qu'un poids égal, des deux liqueurs. La bouteille étant bouchée, on la secoue pendant un demi-quart d'heure, pour que [p. 199] les liqueurs soient mêlées; & l'on a tout ce qui est nécessaire pour la fixation du pastel.

Le tableau que l'on veut fixer étant placé horisontalement; la peinture en-dessous, bien tendu par deux personnes, on trempe un pinceau doux & large dans la composition décrite ci-dessus. Il faut que le pinceau soit de l'espece de ceux que l'on emploie pour la miniautre, & qu'il ait au moins un pouce de diametre. On le passe sur le revers du papier, jusqu'à ce que la liqueur pénetre bien du côté de la peinture, & que l'on voie toutes le couleurs humectées & luisantes, comme si l'on y avoit passe le vernis. La premiere couche pénetre promptement, à cause de la sécheresse du papier & des couleurs absorbantes: on donne une seconde couche plus legere; mais il faut avoir soin de donner ces couches bien également, & de maniere qu'il ne s'y fasse aucune tache; après quoi l'on étend le papier sur une table bien unie, la peinture en dehors, & le revers sur la table, pour les laisser sécher à l'ombre & peu-à-peu. Il suffit de quatre heures en été, pour avoir un tableau fixé, sec, sans aucune altération & sans [p. 200] aucun pli. Il y a quelquefois des couleurs qui ne se fixent pas assez par cette premiere operation, & l'on est obligé de donner une nouvelle couche, de la même maniere que les précédentes.

Il est utile de repasser ensuite les couleurs avec le doigt l'une après l'autre, chacune dans son sens, de la même façon que si l'on peignoit le tableau, (ce que l'on peut faire en trois ou quatre minutes de tems, pour ôter cette poussiere fine, qui étant détachée du fond, pourroit n'être pas adhérente & fixée.) Cette maniere de fixer le pastel est simple, facile & sûre: l'altération qu'elle cause dans les couleurs est insensible, & sa solidité est telle qu'on peut nétoyer le tableau sans gâter la couleur. Cette colle donne de la force au papier; de maniere qu'on peut l'attacher à la muraille & le coller sur toile, plus facilement encore que le papier ordinaire. Le vinaigre distillé contribue à chasser les mottes qui gâtent souvent les pastels.

On peut aussi coller le papier sur une toile avant de le peindre, pourvu qu'elle soit claire, & que l'on se serve d'amidon. Du reste, on fixera le pastel de la même maniere, en employant seulement [p. 201] un pinceau qui soit un peu plus dur, & en appuyant plus fort, pour que la liqueur pénetre de l'autre côté. Il faudra plus de tems pour le sécher; mais l'effet sera le même pour la fixation du pastel.

Maniere nouvelle de préparer les crayons pour le pastel en cire.

Cette méthode consiste à réduire les couleurs en poudre très-fine, à y mêler de la cire fondue avec un peu de graisse de cerf, & à bien broyer le tout dans un petit vase exposé à un feu très-doux. Lorsque ce mélange est presque refroidi; on le met sur du papier gris, qui absorbe la plus grande humidité: on façonne les crayons & on les jette dans de l'eau froide pour leur donner de la consistance.

Ce n'est ni sur du papier ni sur du parchemin que l'on peint avec ces crayons qui sont solides, mais sur une toile. On la prépare en la recouvrant d'une couche d'huile que l'on saupoudre sur toute surface avec du verre réduit en poudre passée à travers un tamis, pour l'obtenir de la plus grande finesse.

[p. 202]

Autre maniere de préparer les crayons pour le pastel.

On fait dissoudre du sel de tartre dans de l'eau tiede jusqu'à saturation; on filtre ensuite cette eau à travers un papier gris, & la mettant sur un feu doux, on y fait fondre de la cire blanche, d'où il résulte une espece de savon de cire, de consistance de bouillie. Ce savon est très-soluble dans l'eau. Lorsque l'on veut préparer des crayons de pastel, on fait dissoudre un peu de ce savon dans de l'eau, & l'on s'en sert pour humecter les couleurs en poudre & les réduire en pâte, que l'on coupe pour former des crayons de pastel. Si on les laisse dans cet état, ce sont des crayons tendres qui sont propres à être fixés par l'inustion, comme on l'a dit plus haut; mais si on les veut fermes comme des crayons de sanguine, on les mettra sous une mouffle, & on leur donnera un petit degré de chaleur. On peut faire avec ces crayons des dessins colorés que rien n'altere.

Crayons de pastel aussi fermes que la sanguine.

Broyez de la terre blanche toute [p. 203] préparée pour faire des pipes à tabac sur le porphyre ou sur l'écaille avec de l'eau commune, jusqu'à consistance de pâte. Prenez les couleurs que vous voudrez, & les broyez à sec sur la pierre, chacune séparément & le plus fin que vous pourrez; chaque couleur étant ainsi broyée, passez-la par un taffetas ou par une toile très-fine, & la mêlez avec la pâte ci dessus, plus ou moins, suivant que vous la voudrez colorer; ajoutez-y un peu de miel commun,

& de l'eau de gomme arabique à volonté. On fera avec chaque couleur, des crayons plus ou moins foncés, pour faire les clairs & les ombres. Cela fait, prenez chacune de vos pâtes, & la formez en rouleaux de la grosseur du doigt, en les roulant entre deux ais bien nets; vous les mettrez ensuite sur du papier à l'ombre pendant deux jours, puis vous les exposerez au soleil ou devant le feu, pour achever de les sécher. Etant secs, on s'en servira avec succès.

Substances qui entrent dans la composition des crayons de pastel.

On peut se servir pour faire les crayons, de toutes le couleurs qui peuvent se réduire en poudre impalpables; mais il faut [p. 204] prendre garde, sur-tout lorsqu'il est question d'ouvrages délicats, de ne point en employer qui soient sujettes à changer. C'est pour cette raison que l'on ne doit pas employer la laque colombine, le pink d'Angleterre, la laque & le bleu de Prusse qui deviennent pâles, & perdent quelquefois leur teinte entiérement. On ne doit point sur-tout se servir de céruse ni de blanc de plomb, parce que ces substances sont sujettes à noircir; d'autant plus qu'il y a d'autres blancs qui valent mieux & qui ne sont point sujets à ce défaut. Cependant lorsque la laque & le bleu de Prusse sont de bonne qualité, on ne doit pas les rejetter absolument, ces couleurs conservent parfaitement quand elles sont bien préparées; mais il faut s'assurer de leur effet avant de les employer.

Outre les couleurs que l'on emploie dans leur état naturel, on a besoin de quelques substances blanches, pour donner du corps à celles qui sont d'une teinte légere, ou pour les affoiblir, comme pour la couleur de paille, les carnations, &c. On se sert, pour cela, de matieres différentes, qui toutes produisent leur effet quand elles sont bien ménagées. Les [p. 205] principales sont la céruse, le blanc de plomb, la terre dont on fait les pipes à tabac, le plâtre de Paris, le blanc d'Espagne, la craie & l'amidon; mais le blanc de perle l'emporte sur toutes ces substances. Quant on se sert de blancs pour former la pâte des crayons tendres, ou que l'on emploie la laque, le carmin, ou d'autres couleurs tirées des substances animales ou végétales, il faut prendre garde que la substance n'altere point la couleur, ainsi qu'ont coutume de le faire la craie, la céruse & le blanc de plomb, pour peu qu'on les mouille. On doit, dans tous ces cas, employer le blanc de perle & le plâtre de Paris sans aucun mélange de chaux, car alors le plâtre seroit plus pernicieux que les autres couleurs dont on vient de parler. Le mieux, en général, est de ne point se servir de ces sortes de couleurs, & de substituer les terres colorées, ou d'autres substances minérales, à celles qui sont faites avec des substances animales ou végétales, parce qu'elles ne sont point sujettes à changer, & qu'elles produisent le même effet. Il faut en excepter le carmin dont on ne peut absolument se passer pour les carnations.

[p. 206] On se sert moins souvent, pour la pâte des crayons, de la céruse & du blanc de plomb, que de la craie & de l'argille dont on fait les pipes; & à dire vrai, ni l'une ni l'autre ne sont d'une grande utilité; car outre que ces blancs s'incorporent difficilement avec les couleurs, c'est qu'ils rendent les crayons si cassants, que l'on a toutes les peines du monde à les tailler; d'ailleurs le blanc de plomb, ainsi qu'on l'a déjà dit, a le défaut de noircir. La céruse est utile cependant pour les jours; c'est pour cela qu'il est bon d'en avoir un crayon pour ces sortes d'occasions; mais le mieux est de s'en passer dans tous les cas où l'on peut se servir d'autres blancs.

On se servoit beaucoup autrefois de la terre glaise dont on fait les pipes; mais outre qu'elle durcit en séchant, elle a encore l'inconvénient d'amortir la vivacité des couleurs, ce que les autres blancs ne font point; & il y en a même quelques-uns auxquels elle est inférieure à tous égards. On peut néanmoins s'en sevir pour les crayons ordinaires, en la mêlant tout uniment avec les couleurs. Ils sont aussi plus aisés à faire qu'avec d'autres blancs plus tendres, que l'on est [p. 207] obligé de gommer pour leur donner plus de consistance.

On s'est aussi servi souvent du plâtre de Paris pour composer la pâte des crayons tendres, & il est utile à certains égards; parce qu'étant pur, c'est-à-dire, qu'étant fait avec de l'albâtre pulverisé, il n'altere point les couleurs tendres; mais il a le défaut d'être trop dur. On a tâché d'y remédier en trempant les crayons dans de l'huile d'olive ou de lin.

Quelques personnes se servent, pour la pâte des crayons tendres, du blanc d'Espagne qui est fait avec de la craie & de l'alun calciné. Il y a cette différence entre ce blanc & la craie lavée, qu'il est moins sujet à altérer les couleurs qui sont faites avec des substances animales ou végétales; mais comme le blanc de perle & le plâtre sont plus sûrs, on peut fort bien se passer des premiers.

La craie est ce que l'on peut employer de mieux pour la pâte des crayons tendres; elle s'attache beaucoup mieux que les autres blancs, & elle a plus de consistance lorsque'on a soin de la gommer comme il faut. C'est la meilleure substance que l'on puisse mêler avec les [p. 208] couleurs qui ne sont point sujettes à changer; mais à l'égard des autres, il faut lui substituer le blanc de perle ou le plâtre de Paris.

On s'est aussi servi très-souvent d'amidon mêlé avec quelques autres blancs pour donner la consistance aux crayons; mais on peut s'en passer, excepté pour la céruse.

La derniere classe des substances que l'on emploie dans la composition des pastels, & d'où dépend leur perfection, sont les gommes, qui donnent aux couleurs pulverisées, dont ils sont composés, la consistance nécessaire pour en pouvoir former des crayons que l'on puisse manier comme des pinceaux. On se sert de differentes matieres, dont la plupart ont cette propriété jusqu'à un certain point. Les principales sont, le moût de bierre sans houblon, la gomme adragan, la gomme arabique, la colle, le lait, le gruau d'avoine, le sucre candi, l'huile d'olive & l'huile de lin.

Le moût de bierre, soit dans con état primitif, soit qu'il soit épaissi au feu en le faisant bouillir, est excellent pour lier les pastels qui sont composés avec de la craie ou d'autres matieres terrestres, & [p. 209] leur donne la consistance nécessaire, sans les rendre trop friables, defaut auquel la gomme arabique est sujette. Le moût de bierre ne suffit pas pour le vermillon & quelques autres couleurs; c'est pourquoi il faut le mêler avec de la gomme adragan, de la colle, ou autre matiere gluante.

On se sert de la gomme adragan pour donner de la consistance aux pastels en la faisant fondre dans du moût de bierre ou dans une autre liqueur. Elle est préferable, pour cet usage, à la gomme arabique & aux autres gommes qui se dissolvent dans des fluides aqueux, parce qu'elle épaissit l'eau, & qu'elle se mêle également avec la pâte, au lieu que les autres forment une croûte sur la surface de la masse, & rendent les crayons d'une consistance inégale.

La gomme arabique est inférieure à la précédente pour les raisons que l'on vient de dire.

La colle produit à-peu-près le même effet que la gomme adragan.

On se sert aussi de lait pour la composition des pastels, de la même manière que l'on se sert du moût de bierre, lorsqu'il n'est question que de leur donner [p. 210] une consitance légere, mais on ne doit l'employer que dans ce cas-ci.

On emploie pareillement le gruau d'orge, ou plutôt sa décoction, après l'avoir filtrée, & elle fait assez bien avec le bleu de Prusse foncé, l'indigo, & les autres couleurs qui se durcissent en séchant; car encore qu'elle ne leur donne qu'une consistance légere, elle empêche néanmoins une trop grande union des parties, qui occasionne la fragilité des pastels.

On emploie encore l'huile d'olive & celle de lin pour donner aux crayons une consistance plus approchante de celle de la craie & de la céruse, en trempant dedans, après les avoir fait chauffer, ceux qui sont faits avec du plâtre ou avec la terre dont on fait les pipes, pour les ramollir & faire ensorte qu'ils mordent

mieux sur le papier.

Voici quelques instructions générales pour la composition des différens pastels: on laisse à celui qui les fait, le soin de s'assurer, par l'expérience, de la quantité de gomme ou de colle nécessaire pour leur doner la consistance requise, les matieres que l'on emploie étant trop variables pour pouvoir donner là-dessus une regle fixe & certaine.

[pp. 211–21 omitted: recipes for pastels of different colours, white, red, blue, yellow, green, orange, purple, brown, black, grey]

[p. 221]

Maniere d'employer les couleurs qui sont cheres.

Comme le carmin, l'outremer & quelques autres couleurs coûtent trop cher pour en faire des crayons, on peut les [p. 222] employer au moyen d'un petit morceau de chamois roulé qui se prépare ainsi.

On prend un petit morceau de chamois que l'on roule en forme de cône, le ménageant de sorte que sa pointe soit émoussée, ou si elle l'est trop, on l'affile avec un canif; on le lie ensuite avec du fil, pour qu'il ne se déroule point. On prend le carmin avec la pointe de ce rouleau, pour l'appliquer sur les endroits où l'on veut, ce qui produira le même effet que si l'on se servoit d'un crayon. On se sert aussi de ce rouleau pour noyer les teintes dans les endroits où l'on ne peut se servir du doigt. On appele cela une estompe.

Moyen pour conserver les peintures au pastel.

On conserve les peintures au pastel au moyen d'un verre blanc ou d'une glace que l'on met dessus aussit-tôt qu'elles sont achevées.

Claude-Henri WATELET (1718–1786), Pierre-Charles LEVESQUE (1736–1812)

Encyclopédie méthodique. Beaux-arts, Paris, 1792, II, pp. 708–18 (extract):

[p. 708] PASTEL. (subst. masc.) Sorte de peinture, dont le nom est dérivé du mot *pâte*, & suivant l'ancienne ortographe *paste*; le mot *pastille* prouve que l'*s* a quelquefois la prononciation dure dans les dérivés de *pâte*. On peint au *pastel* avec des couleurs mises en poudre, & réduites en *pâte*. On donne a cette pâte encore molle, la forme de rouleaux ou de crayons ronds. On tient ces crayons un peu plus gros que ceux de sanguine, parce qu'étant plus tendres, il faut leur donner plus de force en masse, afin qu'ils ne se cassent pas trop aisément. Dailleurs on ne les manie pas à l'aide d'un porte crayon, mais avec les doigts: pour qu'on puisse les manier aisément, il faut donc leur donner une certaine longueur, à laquelle la grosseur doit être proportionnée. Ces crayons se nomment *pastels*.

La peinture au *pastel* a beaucoup de rapport avec le dessin à l'estompe: la différence consiste en ce qu'on y employe des crayons d'une grande variété de couleur & qu'au lieu d'étendre sur le fond la couleur de ces crayons avec l'instrument nommé estompe, on l'étend avec le doigt, quoique l'on employe même quelquefois une petite estompe de papier roulé. Dans l'un ni dans l'autre art, on ne frotte ni les fortes lumières, ni les principales touches. Malgré les rapports qui rapprochent ces deux genres, la difficulté est cependant bien plus grande dans la peinture au *pastel*; car comme l'artiste est maître d'employer un grand nombre de crayons différemment colorés on a le droit d'exiger de lui qu'il imite la couleur propre des objets, & les variations que le jeu de la lumière & la perspective aérienne causent à cette couleur, au-lieu que le dessinateur à l'estompe n'ayant à sa disposition que deux ou trois crayons, n'est obligé de rendre que les effets du clair-obscur.

Mais si la difficulté est plus grande, l'ouvrage terminé, offre aussi bien plus de charmes. Cette sorte de peinture produit à-peu-près les mêmes effets que celle à l'huile; elle peut se promettre tous ceux qui sont accordés à une belle détrempe; & elle n'est pas exposée aux inconvéniens de l'huile qui jaunit en vieillissant, & altère les couleurs dont elle est enveloppée. Elle ne paroît pas pouvoir se prêter à tous les genres: mais elle est sans reproche, dans les genres auxquels elle convient. Celui qui la revendique sur-tout, est le portrait: c'est en cette partie qu'elle a créé des chefs-d'œuvre. La velouté que produisent la poussière des crayons qu'elle employe & le duvet du papier, contribue à bien representer la superficie des étoffes, & le moëleux des carnations. Latour, peintre au *pastel*, a été regardé comme le plus grand peintre de portrait, que la France eût de son temps. Il ne faut pas faire decendre le *pastel* à de trop petites proportions: c'est surtout dans les portraits de grandeur naturelle, que ses succès ont été jusqu'à présent le mieux prouvés. Comme les crayons doivent être tendres, on ne peut leur donner la finesse du pinceau: ce n'est donc que dans de grandes parties, qu'il peuvent bien exprimer les formes & fournir une grande variété de teintes. Ce n'est pas qu'on n'ait vu de petits portraits au pastel, qui ne manquoient pas de mérite; mais ils auroient pu avoir plus de mérite encore, dans les genres de peinture où l'on emploie le pinceau.

M. Watelet a dit, dans son poëme intitulé l'*Art de peindre*:

De la beauté
Le pastel a l'éclat & la fragilité.

Cette fragilité est en effet le plus grand défaut que l'on ait pu reprocher au pastel: comme cette peinture n'est qu'une poussière colorée, qui n'a d'autre lien que le duvet du papier, tout frottement l'enlève & la moindre goutte d'eau y laisse une tache: il n'est enfin protégé [p. 709] contre les accidents qui le menacent, que par une glace dont on le couvre & qui est fragile elle-même. On ne peut le transporter d'un lieu à l'autre qu'avec les plus grandes precautions, puisque les secouses du transport, détachent des parties de la poussière colorée qui le compose.

Plusieurs personnes avoient trouvé des moyens de le fixer: mais ces moyens mêmes avoient fait des inconvéniens: ils détruisoient l'éclat des lumières & on étoit obligé de les retoucher après cette opération: ainsi l'artiste pouvoit regretter ce qu'il avoit fait très-bien la premiere fois, & ce qu'il ne faisoit peut-être pas avec la même chaleur, le même sentiment, le même esprit dans cette retouche: d'ailleurs, il se trouvoit ainsi dans le même ouvrage des parties devenues fixes, & d'autres qui restoient encore sujettes aux accidens.

Latour chercha long-temps un moyen de fixer le pastel, & il eut enfin la satisfaction d'en trouver un. On le vit passer deux ou trois fois la manche de son habit sur un portrait auquel il n'avoit pas encore donné la derniere main, & rien ne fut effacé par ce frottement. Cependant il faut croire qu'il ne fut pas entièrement satisfait du procédé qu'il avoit découvert, car il l'abandonna, & prit le parti de renfermer entre deux glaces, & de mettre ainsi en quelque sorte à la presse, ceux de ses ouvrages dont il desiroit le plus assurer la conservation. Le pastel ainsi comprimé, ne pouvoit recevoir aucune atteinte de l'humidité, & se trouvoit à l'abri de toutes les agitations qui en auroient pu détacher la poussière. Les deux glaces étoient parfaitement collées ensemble par les bords, ensorte qu'aucune impression extérieure, ne pouvoit se communiquer à la peinture qu'elles tenoient étroitement renfermée entr'elles. Mais enfin elles pouvoient briser, & l'on a toujours lieu de trembler pour un chef-d'œuvre, dont la durée n'ait confiée qu'à la fragilité du verre.

M. Loriot, en 1755, trouva une manière de fixer le *pastel*, préférable sans doute à celles qu'on avoit imaginées jusques là. La solidité en fut prouvée par l'expérience, & l'on n'apperçut point que les teintes eussent reçu aucune altération, non que cependant elles n'aient du subir quelque changement; mais ce changement se trouvant le même pour toutes, conservoit la même harmonie. Le procédé de M. Loriot est maintenant connu, ainsi que quelques autres qui en différent peu. Voyez l'article *FIXATION du pastel*.

Le peintre au pastel emploie, pour soutenir son tableau, le même chevalet que le peintre à l'huile; il a de même aussi une baguette nommée appuie-main, pour s'appuyer le poignet: il se place au même jour, & son cabinet est disposé de même.

La substance sur laquelle on peint plus ordinairement au pastel est le papier. On étend d'abord sur un chassis semblable à celui des tableaux à l'huile une toile que l'on fixe sur les bords de ce chassis avec de la colle, & avec quelques clous. Cette colle n'est que de la farine délayée dans l'eau, à laquelle on fait faire deux ou trois bouillons. On frotte de cette colle les bords de la toile tendue; on y applique le papier dont on mouille toute la surface: On le tire par les quatre bords pour le tendre parfaitement, avec la précaution de ne le pas déchirer. Quelque tension qu'on parvienne à lui donner, il forme d'abord des plis & des ondes, mais il devient uni en se séchant.

Quoique, pour soutenir le papier on n'employe ordinairement qu'une toile ordinaire, il seroit peut-être bon de faire, à l'exemple de quelques artistes, usage de toiles imprimées à l'huile. Pendant que la glace qu'on applique sur la peinture finie, la défendroit de l'humidite à sa surface, la toile imprimée l'en garantiroit en dessous: elle feroit l'effet de la glace que Latour s'avisa de placer sous quelques-uns de ses tableaux. On ne sauroit donner trop de soins à garantir les pastels de l'humidité; elle les couvre de moisissure, & les gâte promptement.

Le papier bleu préparé sans colle, est celui que l'on préfere ordinairement. Il ne doit pas être raboteux; il faut que le grain en soit fin & uni; le *pastel* s'y attache aisement. On peint aussi sur paper gris; mais s'il est préparé à la colle, la poussiere colorée y prend avec plus de peine.

On peut aussi peindre sur le velin ou sur le parchemin: on l'applique sur le chassis en le mouillant de la même manière que le papier, & il n'est pas nécessaire qu'il y ait une toile un par dessous. Cette sorte de canevas plaît aux personnes qui ont moins le vrai goût de l'art que celui du léché, & qui regardent une propreté froide comme le premier mérite d'une peinture. Comme le velin & le parchemin ont une surface lisse, au lieu de la surface veloutée du papier sans colle, le pastel les couvre sans les pénétrer, & l'ouvrage a toujours de la sécheresse. La couleur ne mordant point sur le fond, reste moins épaisse, & plus foible, mais comme elle est aussi plus unie, elle plaît davantage aux mauvais connoisseurs; & c'est, pour les mauvais artistes, un avantage qui n'est point à dédaigner.

Cependant si l'on veut préférer le velin au papier parce qu'il est plus solide, moins facile à se déchirer ou à être fatigué par le crayon, il est un moyen d'y donner du velouté & de le rendre capable de happer la couleur c'est [p. 710] de le frotter avec une pierre-ponce, douce & bien unie, jusqu'à ce que la surface en devienne cotonneuse.

On employe quelquefois pour canevas, du papier blanc, très-fort & collé, tel que celui sur lequel on fait de grands dessins au lavis; mais il faut lui faire subir une préparation sans laquelle il ne prendrait pas la couleur. Quand il s'est bien seché, après avoir été tendu sur le chassis avec une toile en dessous, on le met à plat sur une table, l'on y jette deux ou trois fois de l'eau bouillante & on le frotte légèrement chaque fois avec une brosse douce pour enlever la colle. Il ne faut pas que l'eau gagne les bords, afin que le papier ne se décolle pas. On le laisse parfaitement sécher, & ensuite on y passe la pierre-ponce pour en emporter les inégalités & y donner un velouté bien égal. Il happe alors le *pastel* au moins aussi bien que le papier bleu.

Le taffetas peut server aussi de canevas au pastel: il doit être fort & serré; s'il étoit trop clair, il laisseroit échapper le pastel à travers son tissu. On le colle sur le chassis comme le papier. Le crayon prend sur ce fond du moëlleux & de la vigueur; mais il y tient peu, & il a besoin d'y être fixé.

Quelques artistes se sont avisés de peindre au pastel sur des feuilles de cuivre: il faut en ôter le poli pour qu'elles prennent le pastel. Mais le cuivre doit, avec le temps, altérer les couleurs pour peu qu'elles contiennent de parties salines. Les peintures appliquées sur ce fond craignent plus que sur tout autre les lieux humides, puisqu'un des effets de l'humidité est de convertir le cuivre en verd-de-gris.

A Rome, quelques peintres en *pastel* font enduire une toile avec de la colle de parchemin, dans laquelle ils ont jetté de la poudre de marbre & de pierre-ponce bien tamisée. Ils unissent ensuite ce fond avec de la pierre-ponce pour en détruire les inégalités. Ils ne couvrent la toile de cette espece d'enduit, que lorsqu'elle est déjà tendue sur le chassis. Le *pastel* y prend très-bien.

Au lieu de poudre de marbre & de pierre-ponce on peut couvrir la toile d'une forte couche de craie mêlée de colle.

On peut enfin peindre en *pastel* sur du papier de tenture non-lissé: c'est ce papier peint en détrempe dont on tapisse les cabinets. La détrempe dont il est couvert le rend aussi propre à recevoir la poussiere colorée du *pastel*, que les toiles enduites dont nous venons de parler.

Les peintres rangent leurs *pastels* dans des boëtes d'une longueur & d'une largeur indéterminée, & d'environ deux pouces de profondeur, & partagées par des cloisons minces en différens compartimens de trois pouces de diameter. On met dans chaque compartiment les *pastels* dont les tons se rapprochent le plus. Comme ces crayons sont fort tendres, on les y tient couchés sur du son, & couverts d'un lit de coton. On peut ménager dans cette même boëte quelque cellules, ou avoir une boëtc séparée, pour y placer des couleurs en poudre: on les applique avec de petits morceaux de papier roulés en forme d'estompes.

On commence au *pastel*, comme à l'huile, par dessiner le trait de ce qu'on veut peindre: on établit ensuite largement les masses d'ombre & de lumiere, sans s'occuper aucunement des details: on peint par hachures avec les crayons de *pastel*, comme si l'on faisoit un dessin à la sanguine, & on ne fond ce travail avec le doigt que quand on a fait toute l'ébauche. On tient, dans cette première opération, les lumières moins brillantes, les ombres moins obscures, & tous les tons plus foibles qu'ils ne seront dans l'ouvrage terminé. Ensuite on recherche les détails, on arrondit, on peint, on touche, on approche l'imitation des effets qu'indique la nature. Les rehauts se font avec des *pastels* de couleurs vierges mêlés de plus ou moins de blanc.

Comme la nature est bien plus variée que la boëte à *pastels*, il arrive souvent qu'on ne trouve pas toute faite la teinte dont on a besoin, c'est-à-dire, qu'on n'a dans l'a boëte aucun crayon qui soit précisément de cette teinte. Alors il faut bien se servir de celui qui en approche davantage, mais on passe ensuite par-dessus cet endroit un autre crayon qui, par le mêlange de sa teinte avec celle du premier, rende l'effet qu'on remarque sur le modele, ou qu'on a dans la pensée. Par exemple, si avec le *pastel* le plus approchant de l'effet qu'on veut imiter, il arrive que la teinte soit trop bleue, on revient sur cette teinte avec un pastel du même ton qui soit roussâtre, rougeâtre ou jaunâtre, suivant que le sujet le demande. C'est en cette occasion qu'on peut avoir recours à des couleurs en poudre, que nous avons dit qu'il étoit bon d'avoir en reserve, & avec lesquels on peut faire sa teinte, comme le peintre à l'huile le feroit sur sa palette. Quand par une pratique intelligente, on a acquis la connoissance des couleurs, & des effets que produisent les divers mélanges qu'on en peut faire, on peut se satisfaire avec la moitié moins de *pastels* que n'en contiennent les boëtes ordinaires, parce qu'on sait suppléer aux uns par les autres.

DES COULEURS. Pour avoir un assortiment complet de *pastels*, il en faut faire de toutes les couleurs tant simples que composées, avec les nuances ou teintes de chacun, depuis le plus clair jusqu'au plus brun. On doit en avoir aussi de toutes les teintes nécessaires pour les carnations, & plusieurs autres de couleurs rompues pour les fonds & pour divers autres sujets qui

peuvent se rencontrer. On en trouvera la composition dans cet article.

[p. 711–18] [recipes omitted: follows "Boutet" &c.]

Jean-Baptiste-Claude ROBIN (1734–1818)

Watelet & Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture*…, Paris, 1792, IV, p. 651, suppl. article on Peinture, by Robin:

Les pastels sont des crayons colorés d'un usage encore moins durable. Ils procurent l'avantage de rendre les chairs d'une manière douce & moëlleuse.

Si l'on ne considéroit comme *peinture* que celle qui s'opère avec le pinceau, le pastel en seroit exclu, & regardé comme un simple dessin; mais il suffit que le résultat de l'ouvrage montre une imitation de la nature, par le moyen de matières colorées, pour tenit rang dans les manières de peindre.

Rienk JELGERHUIS (1729–1806)

[The transcription below of this manuscript (Rijksmuseum Research Library, MS 310K) written by Jelgerhuis for his son was published with an English translation and commentary in Leeuwen & al. 2012]

Onderrigting in het maaken van pastel, crayon en de manier, hoe daar meede te werken en wat daartoe behoord, 1794:

Geschreven door Rienk Jelgerhuis aan zijn zoon J Jelgerhuis in 1794

Ik ondergetekende verklaar. dat het jaarlijks herzien en leezen van alle de geschreven. brieven van mijn waardige vaader aan mij. in mijn leven. mij van ongemeen veel nut heeft geweest. en dat ik op den ouderdom van 57 jaren. Een groot genoegen vond in die herlezingen alle jaaren ik meende dan hem te zien hem te hooren en met hem te spreeken. Ao 1828

J. Jelgerhuis. Rz

Dat gij u aan 't Craijoneeren wilt begeeven vind ik zoo kwaad niet niet om zoo te reijzen gelijk ik, maar zoo er iemant zich opdoet om geportraiteerd te worden voorts zal u nog in geheugen ligge hoe ik in voorige daagen Allerhande dingen pleeg te Craijoneeren/ ook daar gij zelf nog mede aangewerkt hebt, en welken (hoewel goed koop) ik nog met goed voordeel verhandelt heb. Schoon ik voor ieder van 15 stuiver tot 20 stuiver of een guld Loon bekwam. in die Portvolie die ik u het laatst gebragt heb, zult gij nog Twee koppen vinden. op welken achterkant nog doodverven van u staan. ik zoude u raaden eens hondert stuks te maaken, paar aan paar, van allerhande zoort, tot Landschapjes, zeestukjes,beestjes, en zomma al wat u maar in den zin kan koomen. Mij dunkt gij zout aan de Prentenkramen of aan Prentwinkels er zeer gemaklijk afkoomen want als t maar wat vertooning maakt, wil het wel aan de man. dog het moet goed koop zijn, de menigte moet het goed maken. wilt gij eens/ wat fijns en wat mooijs maken, neem dan gemeen pargement in Plaats van Papier met een stukje Floey Papier Tuschen beijde kunt gij ze in een doos/ op malkander leggen en verzenden zonder kwetzen ik heb daar een zeer goede verbeelding van, voornaamlijk als gij een vaste koopman mogte vinden gelijk ik gehat heb, en die ik niet langer bedienen konde. omdat ik het te volhandig kreeg met Portraiten. dog ik gloof dat die man dood is. gij moet een zoeken en gij wat voorraad hebt zal die zich wel opdoen. de kermissen zullen nu een langen aanvang neemen, ook moet gij u geen bijzondere maat houden maar van allerhande zoort maken, klein en groot. de Lijsten en glazen behoeft gij dan niet voor te zorgen. de grootste moeten na mijn gedagten niet grooter zijn, dan die van mijn te voeten uit, de ander na gelang kleiner/ dog na uw verkiezing.

papieren

in den Haag in het scheepje op 't Spuij verkoopen zij papier a zes duiten 't vel is zeer dik en inEffen daar Plak ik van dat fijne papier van twee stui 't vel overheen zoo is het Tamelijk steevig daar maak ik wel groote stukken van, en slaan/ daar een los gesneen Paneel over heen als ik het in de Lijst zet, en dat is zoo goed als op een swaar Paneel opgeplakt, en koomt goedkoop uit. Mijn tegenwoordige Portraiten is Papier geplakt over spaan.

spaanen

in het spaan vint men on Effene streepen veroorzaakt door scharden in de schaaf die schraap ik eruit met een stukje glas, en dan plak ik het Papier er zoo is't nog al redelijk b]vlak, immers ik doe het er op.

stijfzel

als ik een half pond drooge stijfzel op de be-kende wijze met kokend water, tot stijfzel gemaakt heb en het koud is, roer ik er bij-na een half thee kopje vol Terpentijn in, en dan nog wat water dat ik gemakkelijk strijken kan erbij, deeze stijfsel bederft nooijt en dies bewarende altijt goed.

Plakken

Ik besmeer een stuk of zes papieren gelijk op dat de stijfzel wat door trekt en dan neem ik het Paneel bestrijk het en neem dat papier dat ik eerst bestrooken heb, en plak het op ,t paneel dog strijk het met de hand vlak aan de regter onderhoek die voor mij leijt, even ligt het papier op aan de Linker hoek dieboven leijt, en strijk met de Hand na die opgeligte boven Hoek zoo koomt het zeer vast en vlak op ,t paneel.- dog als ik van dat beste papier, op gemeen dik papier doe dan strijk ik de beijde papieren gelijk en laat die een kleine tijd liggen, tot ik zien dat de vogtenwat doorgeweekt zijn, en dan Plak ik het op malkander, ook met de opgeligte hoek zoo boven gemeld is, even als of het onderste papier een paneel was. de geplakte spaan moeten een nagt op malkander in de Pars staan, zonder dat trekken ze te krom, ik leg ze op malkander en zet er een plankje met boekken op.

Craijon te maken Die alle worden bereijd uit de bekende verven. de vastigheit wort er aan gegee- ven door pijpenaarde, og Eijwit, of beijde te zamen

Eijwit Als ik het wit van Een Eij neem, zoo doe ik er een groot theekopje vol schoon water bij, en dan in een ruim melk kannetje draaij ik het ter deegen schuimt. de Draaijer is een schrijfpen die ik met de schaft aan een stokje steek, en dan spoud ik het boven end van die Pen in vier en daar draaij ik het spoedig mede tot schuimop te beproeven of het goed is, neemt men wat Loodwit en temper daar een Pennetje ....mede (?) zoo dat tamelijk vast is. en goed schrijven wil is ,t goed. zoo niet moet er nog wat water bij of wat eiwit. NB het pennetje moet droog zijn.

pijpenaarde de pijpaarde moet droog op ,t gevoel, zeer vast en zacht zijn. die slaan ik met den Hamer in kleine stukjes. Doen die in een potje, en giet er kokend water op. zoo wort het in weinige minuten doorweekt om in de vereyschte kleuren te mengen de overige pijpaarde moet weer been droog worde, zonder dat wil ze niet weer nat worden

het droogen om de Pennen te droogen, moet men na dat dezelve gewreeven zijn, een stuk ijzeren plaat hebben. de gansche massa met het mes Temperen op die Plaat (daar vuur onder staat om Heet te houden) tot men die met de hand rollen kan, en dan die Pennetjes naast malkander leggen, tot men ziet dat er geen damp meer uit gaat. zoo moet men die van de Plaat afnemen en tot gebruik wegbergen zoort bij zoort

Dewijl het Crayon maken nog al wat omslag geeft, zoo maak ik van ieder zoort zoo veel ik maar kan. dikwijls moet ik dan deze en dan gene kleur maken, of van kleine brokjes weer heele pennen. dat temper ik dan met een mes op een plankje, als ik geen steen heb, daar ik dan ben, en droog ze op een stuk blik, of oud vuilnis blikje

Beschrijving van de Crayon ieder bijzonder

1 best wit Loodwit het zij heel of gemalen. moet op het gevoel zeer zacht en klevend zijn dit ge- mengd met de beschreven

Eiwijt , en gedroogd is het wit dat ik gebruik.
2 djest wit Ik houd een Pen zuivere djest Het afschr- aapzel meng ik met Eijwit, en wat water half en half (omdat het met de beschrevene Eijwit te hard word) en daar hoog of tint ik het naakt mede ...
3 aanleg van wit dewijl ik een Pond loodwit meng in Eijwit zoo houd ik altijd wat over, om in andere kleuren te mengen. dus neem ik wat wit en breek het een weinig door swartzel, om Linnen aan te leggen.
4 vrouwe Naakt van het beschrevene wit neem ik zoo veel als meen nodig te zijn en meng er wat Fermiljoen en wat Lak in, No 9 zeer weinig en dat is Blanke vlees kleur
5 Mans naakt van het gemengde wit wat Fermiljoen en wat Rood Aard, is mans naakt, een weinig Van dat, nog wat rood aard en wat geel oker is bruine mans kleur, hier doen ik ook wat van de geweekte pijpaard bij.
6 Mes/e Tinte Mes/e Tint. (of eerste Schaduw) dit is een mengsel van alles. dat is wit, swart, lak, fermiljoen, en blaauw, ook overgeschoten vleeskleur etc. en zomma ik houd die altijt omtrent van kleur zoo als de bijgevoegde die gij zien kunt. hier schets ik de beelden en Portretten mede. hier is ook wat pijpaarde bij.
7 Eerste naakt diepsel is het tweede naakt diepsel no, 8 en overgeschoten mes/e Tint. ieder de Helft. onder malkander tot het een kleur heeft na de bijgevoegde ook wat pijpaarde
8 Tweede naakt diep of toets is Rood aarde Heel gemend met swartsel en Eiwit, maar dan is het wat vet, alwaarom ik wat Engelsch Bruin of slegt rood erbij voeg, alles in Eiwit zoo wort het wat stevig om bij de oogen, de neus, winkbraauwen , mede te diepen. als gij dit maakt moet gij probeeren oft goed is. om fijn te trekken over andere kleuren want op schoon papier schrijft beter als over kleuren
9 Lak kleuren Florentijnsche Lak. maak ik fijn op den steen en op een Lood. giet ik wel een mingelen gekookt wa-/ter en laat het een gansche Nagt zinken. zoo trekt de gom in 't water en van die gezonken Lak (als t water afgegoten is) maak ik blos kleur.
10 Naakt blos op wangen en lippen wat Lak No:9 wat Fiermiljoen, en wit droog of van t wit Nom 3 voor de eerste blos. wat meer Lak en vermiljoen voor de wangen en lippen.
11 Rood Fermiljoen een weinigje Eijwit. het wort schielijk te Hard. klaar water erbij
13 Carmijn Van de Lak No 9 doen ik ook wel Carmijn in zooveel ik er in kan krijgen gemeng met klaar water. droge op een Papiertje en dan op de Plaat. omdat er geen ijzer aankoome mag. daar om moet het schielijk getemperd worden. Deze kleur is een Pen voor Jaaren genoeg
14 Paars Paars maar een kleur. Een weinig Lak, wit, en wat Bergblauw. werkende maakt men die met zwart donker en met vleeskleur ligt
15 Blaauw is bergblaauw gemengd in Pijp aarde. voorts wit om ligten. Het ligtste moet ook wat Eiwit in komt te Pas om blaauwe oogen te maken. daarom ook wat dun gerold
16 groenen is Hoog Koningsgeel gemengd met berg blaauw een weinig Eiwit. voorts op ligte met krijt en Pijpaarde. moet ook op een Papiertje liggen en dan op de plaat
17 koningsgeel is met Pijp aarde gemesd heel weinig Eiwit met krijt en pijpaarde ligte
18 Rietgeel gemengd in Pijpaarde en een weinig Eiwit fijn wrijven. twee pennen duime lang
19 Geel oker Dikwijls is de Heele geel oker zoovet. dat in klaar water er nog veel krijt bij kan. ik doe er altijt krijt bij.
20 Stoelkleur is geel oker wat rood aard en wat slegt rood de donkere. is diezelve met wat swartzel don- ker gemaakt. koomt ook te pas om bruine oogen te maken
21 Donkeren grond en lichte Is Heele (ongebrande) omber swartzel, loodwit krijt en pijpaarde. gij moet van dat mengzel op een papiertje strijke en drooge tot gij de kleur hebt en lette met een op de vastheit want te los pijpaarde bij en te vast krijtwit bij..... ,t ligte door wat droog loodwit pijpaarde en krijt....
22 grond groen en verschiet groen van de Donkere grondkleur wat bergblauw en een weinig wit. om in landschapjes te gebruiken verschietgrond groen is dat door krijt en pijpaard Licht gemaakt
23 Donkerzwart is zwartkrijt zwartsel en gebrande wijngaard takjes (t houtskool is niet zwart genoeg) dat moet gij telkens met een pennetje te droogen proberen ik droog er dan een op de Aschschop
24 lichtzwart is zwartkrijt en zwartzel voorts wat loodwit krijt en pijpaarde zoo t nodig is
verder moet gij bij de hand hebben een Roodtand pen op de lippen (die met bloskleur No 10 aangelegt zijn) wat net op te tekenen-------- -- Als ook een zwartkrijt pen om t hair uit te kammen en t Linnen op te kleuren
Als gij nu crayon maakt moet gij bij ieder kleur de u ontbreekt maar op dezen No nazien hoe gij die maken moet want is mijzelf wel eens vergeeten dat mij omdat maken weer in den zin kwam
om Crayon te Fixeeren dat men het Vernissen kan
No 1 Neem goed groot Imperiaal papier bestrijk dat met Tamelijk sterke Lijm. droog zijnde crayonneer op hetzelve, wel vet. dat is niet schraal van Craijon
No 2 voud de kanten van het papier dat de randen 1/2 duim omhoog staan. giet dan heet water in een vlakken bak en leg de Tekening daar in, dat los drijft, Het was wenschelijk een blikken bak, om op een weinig vuur warm te kunnen houden.
No 3 Zoo zal het water het papier aan de achterkant vochtig maken. en door dringe. de Lijm doen smelten, als men ziet dat alles door nat is zoo moet men de teekening voorzichtig uitneemen en drogen laate vlak leggende of hangende. voor dat alles droog is moet men er niet op voelen want blijft aan de vingers kleven en gaat af.
No 4 droog zijnde kan men het eens of tweemaal dun over vernissen met een zachte penseelkwast zo is t gedaan
Verder berigt ik heb dit zoo bevonden door dien ik een Tekening voor een staand Horologie moest maaken. ik nam gemeene lijm om te probeeren. dagt wel dat de kleuren wat vuil zouden worden. daarom nam ik ook gesmolten Gom en Lijm ieder de helft. ik vond dat ook goed. dog Lijm alleen best. Omdat Lijm de Craijon beter aanneemt daar de gom hoe weinig ook te glad maakt. Kook daarom Lijm van Perkament Snippels. Die kan men bij de zeeve makers of boekbinders goedkoop bekoomen wel gekookt zijnde sterk genoeg. (probeer een drop of twee op een koude steen) giet dan door een Doek in een schoonen pot. en strijk er het Papier mede Tamelijk vet aan die zijde daar gij op crayoneren wilt. en handel als boven gezegt is.
Vernis maakt gij van Een deel mastiek. bijvoorbeeld 2 lood Twee deelen terpentijn oly bijvoorbeeld- 4 lood doe dat te zamen in een potje of ook wel een vles zet het in koud zand en een test en dan die Test daar in+of vles met mastiek en terpentijn in is op een weinig vuur. als de mastiek gesmolten is ist goed.
hier bij gevoegd drie Proeven op twee van deselven staat gelgoud dat wil zegge gom en Lijn goed op een staat L.best dat wil zegge Lijm alleen best
gij kunt aan die Proeven zien dat gij alles wel in de Crayon moet zetten. want daar ,t te schraal is wort het genoegzaam kaal.
ook kunt gij zien dat alles donker optrekt. dus moet gij u in de Craijon wat licht houde of de crayon wat lichter maken. en regele u wat natte- Craijon. want zoo donker trekt het op.
gij kunt ook aan deze Proeven zien dat die vernis boven gemeld zeer goed en zuiver is. en niet kleeft Einde
Dit is een volstrekt onbekende kunst. Gij moet een half dozijn Tekeningen Craijoneren en klaar maken en Precenteere die aan de OEconomische Tak. het is zeeker dat gij een goede Premie

zult trekken voor naamlijk als gij aanbied de kunst te openbaaren dan dat laat ik aan u

Pierre-Barthélemy-Alexandre de CONSTANT DE MASSOUL
(1755–1813)

A treatise on the art of painting, and the composition of colours, London, 1797, pp. 108ff:

PAINTING in PASTELS, or, CRAYONS.

[p. 108] This is a modern Style of Painting. It is done with Crayons instead of Colours. The word *Pastel* is derived from the different coloured pastes, of which the Crayons are made. Of all methods of Painting, this is the most easy and convenient.

You may paint in this way, either upon Paper, Vellum, or Cloth. La Rosalba and de la Tour, who have excelled in this manner of Painting, painted upon a blue Dutch Paper. The Blue and Grey Papers made in England, are also well adapted to this purpose, and require no preparation; be careful not to choose that which is glossy. There is a Blue Paper made in Holland, thicker and larger than that generally used; it requires a similar [p. 109] preparation to cloth, of which we shall speak hereafter – otherwise, it would be woolly, and the Picture have the appearance of being painted on Ratteen.

Prepare the Paper as follows: – Take a stretched canvas, that is not too fine, and without knots; on this paste a sheet of Paper, that is smooth and not glossy, and upon this paste another Paper, upon which you intend to draw.

If you wish to paint upon Vellum, you must procure a sheet, that has had the grease well extracted, and, as much as possible, of an equal thickness; otherwise, the colours will not adhere but fall off in the course of operation. After having damped the glossy side of the Vellum, stretch it on a frame with flat nails, and paint upon the surface that is roughest. – The celebrated Liotard always painted upon Vellum.

If you paint upon Cloth, you must [p. 110] nail some very fine upon the frame. It must be free from knots, and yet sufficiently strong to bear stretching. There must be wedges upon the angles of the frame, to allow the cloth to be stretched, when it has loosened.

Before you paint upon cloth, you must lay on a preparation of the best Flanders' Glue, and Pumice-stone sifted through tiffany. Boil this mixture, and immediately spread it upon your canvass, with a very large brush, such as is used in Water Colours. Half a stick of this Glue, with two spoonfuls of Powdered Pumice, in a pint of water, will be the proper proportion.

When this paste is quite dry, before you begin to paint, rub the surface with a smooth Pumice-stone, in order to make it perfectly smooth and even. This must be done very lightly; for, in rubbing too hard, you would take off the Glue, and the preparation would be of no use.

[p. 111] In preparing either canvass or paper, it is better to put too little, than too much Glue; otherwise, the preparation will be too smeary, and make it difficult to work the colours. The same preparation will not do for a second Picture, even should you boil it over again.

The celebrated Pillement and Viviens, who have left so many fine Pictures in this way, always painted upon cloth – the Portraits of the latter are as large as life.

No great success in this mode of Painting can be expected, unless you have procured Crayons of brilliant tints, that are tender, corresponding with those in Nature, or to the Picture you mean to copy. They are made very good at Lausanne, Vevai, Nuremberg, and Paris. Those from Nuremberg are fine and made of a firm texture, and are more suited to small objects; their tints are sufficiently brilliant for flowers. Those of Switzerland are excellent, [p. 112] and will serve equally well for figures, flowers, and fruits. The celebrated de la Tour and la Rosalba painted with those from Paris; which sufficiently proves their excellence.

When the paper, vellum, or cloth is prepared in the manner before mentioned, begin the sketch of your Picture with a dark Crayon, and correct your outline with a reddish brown Crayon; and, if the whole is not sufficiently exact, correct it again with a deeper colour.

If you wish to efface any part, whether finished or only sketched, first rub off the colour with a linen cloth; then, with your finger, take a little pumice, that has been sifted through a silk, and rub it on the place: afterwards, blow off the pumice and resume the operation as before.

There is this difference between Oil and Crayon Painting, that, for the first, you arrange the necessary tints upon the pallet, [p. 113] before you lay them on the canvass; but in Crayons, you frequently lay several tints one upon the other, in order to produce, by blending them together, the necessary tint.

The general fault of those who begin this method of Painting, is that of using too little colour. It is true, that in Painting any object whatever, a head for example, you must be prudent in the choice of your tints; but when you find they produce the desired effect, you must lay them on with firmness, without fear of laying on too much. The first tint must be warm, in proportion to the subject you represent.

When the whole is sketched in, so as to produce an effect, when placed at a distance, and which can only take place, when the lights, shadows, and reflections are properly arranged, you must examine whether there is sufficient body of colours [p. 114] to allow blending them with the fingers: you then begin to blend them together, always remembering to have before you the model from which you are Painting. After having mixed the colours, compare the tints with your model, and, if more are necessary, apply them to the parts required.

In blending the colours, you must take care to preserve the spirit of the sketch; otherwise, you will be liable to lose what most contributes to the likeness, more particularly if the person has great vivacity in his countenance; for, by the fatigue of sitting, the muscles will become relaxed; but, if the party from whom you paint has little character, there is less to fear, as the muscles have less movement from the beginning.

When the whole of the head is blended, begin to finish your Picture. After having examined each part separately, then give [p. 115] touches in different places, in order to produce general harmony; finish by the strongest and most spirited touches, to give expression relief and truth to your subject; but these touches must not be blended.

In all we have said relative to this method of Painting, we have supposed the person acquainted with Drawing, and that he has also studied from plaster and from nature. In this case, his progress will be rapid, provided he has a taste for colouring.

In Crayons, as in all other methods of Painting, it will be of great importance to see an Artist paint, and to hear his advice respecting these colours, that are apt to fly or change by mixing. By that means, an Amateur would soon be enabled to paint well.

Having had little practice ourselves in Crayon Painting, we have had recourse to a Mr. Longastre, who is well versed in this [p. 116] manner of Painting. He has kindly communicated to us his knowledge of the subject, and it is from his principles that we have inserted the present details.

A METHOD FOR FIXING CRAYONS *or* OTHER COLOURS.

To succeed in fixing these colours, you must first place your Picture vertically, or rather a little inclining upon an Easel or chair, placed against a wall. You must have a pocket brush with the hairs rather short, and a rod of iron of about six or seven inches long, of a triangular form, and one end bent; the branch of a sculptor's compass would answer the same purpose.

This done, take a pint of very clear water; put in it two large lumps of good Isinglass cut in very small pieces, boil it in *Balneo*

mare, until the Islinglass is quite [p. 117] dissolved; afterwards, strain it through fine linen, that there may be no sediment. As you use it, pour a little in a saucer, and always add to it a double quantity of the best Spirits of wine.

While this mixture is lukewarm, dip the hairs of the brush in the saucer, and pass over it several times the bent end of the iron rod, so as to squeeze the hairs, drawing it always towards you. By this means, the greatest part of the water falls, and leaves the hairs only moistened; then, hold the hairy side of the brush towards the Picture, at the distance of about eight or ten inches, and press the hairs with the bent end of the rod, always drawing it towards you; begin with one of the corners. This operation throws a kind of imperceptible shower upon the Picture, which penetrates through the Crayons and fixes them. Observe to dip the brush in the saucer, whenever it becomes dry, and repeat this [p. 118] operation successively upon every part of the Picture.

When the whole surface of the drawing in impregnated with this dew, let it dry; repeat it a second and a third time: oftener would be unnecessary. The end proposed is only to unite the different particles of the Crayons, which are only powders, and to endeavour by touching, they may not come off. You can by no means rub Pastel Drawings: it would spoil and take off the velvet of the Crayons. It is an error to suppose that Crayon Drawings, even when fixed, will bear varnishing; it would only change the colours.

Instead of water, you may dissolve the Islinglass in *Kirshwasser*. This liquor is preferable, as it has more spirit and dries quicker. The proportions are two spoonfulls of *Kirshwasser* to one of spirits of wine.

[p. 119] In this manner you may fix all kinds of Drawings, with this difference, that instead of resting them against an Easel, you may lay them flat. There are, however, many works of great masters, that cannot be fixed in this manner, owing to the pumice, the glue, or other preparations they may have used, or from their having varnished the sketch. It hath been proved by many experiments, that the mixture will not only take off any mouldy spots, but give fresh brilliancy to the colours.

Johann Christoph ADELUNG (1732–1806)

Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Leipzig, 1798, III, p. 669:

Der Pastêll, des -es, *plur.* die -e, aus dem Franz. *Pastel,* welches gleichfalls von *Paste,* der Teig, abstammet, bey den Mahlern, ein aus Farbenteige geformter und hernach getrockneter Stift, und die Art, damit trocken zu mahlen. In Pastell mahlen, mit solchen Stiften. Am üblichsten ist es in den Zusammensetzungen die Pastell-Mahlerey, die Art und Weise mit solchen Stiften zu mahlen, der Pastell-Mahler, das Pastell-Gemählde, der Pastell-Stift, ein solcher Farbenstift u.s.f. Im mittlern Lateine ist *Pastellus* und *Pastillus* eine Pastete. Die zur Färberey zubereiteten Waidballen werden im Französischen *Pastel* genannt, daher auch die Deutschen Material-Händler sie collective Pastell nennen. Schon bey den ältern Griechen hießen sie πασελλοι. Im Ital. sind *Pastelli* Spanische Räucherkerzchen.

La comtesse de GENLIS, née Stéphanie-Félicité Ducrest (1746–1830)

"De l'emploi du temps", in *Œuvres complètes de Madame la comtesse de Genlis*, Brussels, 1828, XV, pp. 46ff:

Chapitre VII

[p. 46] Le dessin et la peinture sont de tous les talens d'agrémens ceux qui se conservent le mieux sans une culture assidue, parce qu'ils sont quelque chose de plus intellectuel que tous les autres.[72] On dessinait jadis sans employer l'estompe, et il fallait beaucoup *de main* et d'habiture pour bien faire les ombres; maintenant l'estompe épargne toute peine, et l'on n'oublie jamais la manière de s'en servir. La peinture en pastel était une espèce de travail à l'estompe.

Nous avons vu jadis au Jardin du Roi, mademoiselle Basseporte, pensionnée par le gouvernement pour peindre à la gouache des plantes et des reptiles, s'amuser de temps en temps (à plus de quatre-vingts [p. 47] ans) à faire de petits tableaux en pastel, et qui étaient charmans de fraîcheur et de vérité; elle nous dit qu'elle avait eu ce talent dès sa première jeunesse; mais que depuis plus de trente ans elle le cultivait très-rarement; néanmoins elle l'avait parfaitement conservé. Je ne sais pourquoi l'on a tout-à-fait abandonné la peinture au pastel: les paysages et les fleurs ne peuvent en ce genre s'exécuter avec succès; les fleurs au pastel sont trop *cotonneuses* et n'ont point assez de transparence; les paysages manquent de finesse et de vérité; mais il est quelques fruits, et surtout les pêches que le pastel représente admirablement, ainsi que la fraîcheur des jeunes et jolies têtes de femmes et d'enfans. Il est toujours dommage d'abandonner un art quel qu'il soit, et surtout lorsqu'il est agréable et facile. Beaucoup de gens, que l'appareil, les difficultés et les désagrémens de la peinture à l'huile rebutaient, peignaient au pastel, ce qui propageait l'art du dessin et les connaissances en peinture; enfin c'était un talent de femme, et qui, comme on l'a vu mille [p. 48] fois, conduisait souvent à celui de la peinture à l'huile; madame Lebrun en est un exemple bien digne d'être cité.

[72] Pour ceux qui peignent la figure, le paysage et les animaux.

NINETEENTH CENTURY

Charles HAYTER (1668–1733)

Letters on drawing and painting, in *An introduction to perspective, practical geometry, drawing and painting*, London, 1813; pp. 163ff: [with significant additions from 6th ed., 1845, indicated in brackets]:

Letter XXI.

[ON CRAYONS, OILS AND OTHER MATERIALS.]

Madam,

I should endeavour to comply with your demand on the art of painting in crayons, had not the late Mr. Russell superceded the best I could say on that subject, by his publication of a complete treatise, not only of the art of using, but also of making crayons; to which I should think it best to refer you.

What I have attempted in crayons has been chiefly very small portraits, and a few effects of evening scenes, generally on vellum. I shall not withhold from you the methods I have found to answer, as far as my experience in this mode of painting has qualified me; but by no means would I be understood to offer it in lieu of the work I have referred you to [but I fear it is out of print].

My first care is to get good materials. *The Swiss crayons* are (in general) the most pure. The vellum must have a [p. 164] soft velvet-like nap, or smooth roughness, on the *outside* the skin, sufficient to hold the colour: [Mr. Russell, in his excellent essay on crayons, raises an objection to *vellum,* which my practice of forty years' proof enables me to consider groundless, for I know of none of my *earliest* paintings which owe any part of their defectiveness to the *vellum* on which I did them; although, till within the last four years, I bought the *usual drawing vellum;* since which, I have turned my thoughts to the preparation of vellum, with a view to dispossess it of the animal oil, which Mr. Russell objected to. I considered that vellum for pictures, after being once secure on the straining frame, is no more liable to the *wear* of rolling and unrolling, or folding, etc., etc., as writings are; and by consulting the manufacturers, I found that vellum

might be rendered as calcareous as required. This has been most successfully done for me, by Messrs. Starkey and Cripps, of Newgate Street, and afforded an advantage which I had not calculated on, by making the vellum require more crayon to fill it, and retaining it much more firmly than on common drawing vellum. *Continual dampness* is known to be injurious to *all* painting. The vellum must be strained tight, by tacking it on a straining frame, on which should previously be pasted a piece of stout *white* drawing-paper. [If it be possible, strain the vellum in damp weather, or lay it cleanly covered in a damp place the night before you strain, then the surface will always be smooth; for vellum strained in a very dry state, as in summer, will relax in damp weather and become uneven.] When the vellum is strained, set it in the sun, or at a distance from the fire, to harden; then, with an elastic cane, or [rather a piece of dry linen, flap] it well, to discharge all the whitening which the manufacturers leave in it: this makes it take the colours more plentifully, and gives the dark ones their full force.

[Stout, but fine, wove-drawing paper, tightly strained on a frame, or drawing-board, rubbed with a fine pumice-stone, will take crayons well for large subjects. Care must be taken to discharge all the powder of the pumice-stone from the paper; after which, sponge it well with a very clean damp sponge, and let it dry for use.]

I first draw my subject as correctly as I can with charcoal; touching light and tender, as the vellum will take the black very freely, and retains too much of the charcoal if used too boldly [very tenderly: for if used too freely, *vellum* will retain too much of it]. When the drawing is sufficiently marked, I flap off as much of the charcoal as I can; and there will still remain a very visible outline: I then begin the painting, by covering all the darkest masses with the darkest tints; using as *little of the crayon as possible,* and driving or spreading it with a leather stump, leaving no more paint on the part than sufficient to stain [or tint] it (nearly) to the depth and colour I wish; bearing in mind all my elementary laws, respecting the proper effect as to light, shade, and colouring; and covering the whole vellum as quickly as I can in this manner, to obtain a general idea of what the picture is to be. Thus, having overcome the whiteness of the vellum, I proceed to study the portrait, using (if a small picture) a neat-pointed, hard-rolled paper stump [in those minute parts where the *leather* stump is too large]; preserving the lights broad and untouched, and marking the shades deep, but very spare of crayon: thus I proceed till all is *tinctured,* rather than *covered* [embodied] with paint; taking care to keep the [p. 165] parts full as deep in the shades as can be required at the finish, and the lights as *bright* and *pure* as possible, never suffering a light tint to cover a part, which must ultimately be a shade, as that would produce a chalky effect. In these small pictures, I can *mark* much of the drawing (with a passable effect of truth as to colour, [because of *shade*]) with the hard native black and red chalks. (There is a good deep black composition, called Conti chalk, very useful in its proper place.) I now begin to touch with the crayons, sufficiently with regard to quantity, to cover the whole of the flesh as near to nature as I can.

I then carefully blend or soften them together with my finger, pressing a little, to fix the colour firmly in the vellum.

The [*leather*] stump must now be laid aside, as it rubs off the colour [but a piece of good sound cork, cut to a smooth *blunted* point, is still useful as a substitute for the finger, in the minute parts of the work]. Take care that the whole [surface of your picture is just] fully covered with paint in the lights, *and as sparingly as will cover* in the shade; as it is a great accomplishment [in crayon painting,] to arrive at the true effect without having occasion to lay a superabundance of colour. [Therefore, when your vellum is uniformly filled with paint, no more should be put on, but all corrections of colouring, particularly the darker tints, must be made by scraping off the wrong colour before you give the improving one, which may be done] If a wrong colour is laid, it can be scraped off very safely, without injuring the vellum. Paper grounds *need not* be scraped, but a hole may be cut in a piece of writing paper, the shape of the place you would clean; laying it correctly over the part, whether on paper or vellum, and, by rubbing it with crumb of bread, dry sponge, or cotton, enough of the colour will be discharged.

When blending the colours, observe that the dark tints will rise through the light ones; and, on the contrary, the light tints will diminish [weaken], and always chill the colour of the shades [render deep colours *chalky*]; but this may be all turned to advantage by much practice and more reflection,so as to ascertain the desired [as both may be required, under some circumstances, to produce a natural] effect.

A *red tint* of the *pink* class will clear any dirty part of [p. 166] flesh that is not of the red class; a tint of a light-greenish cast will *take down* red in reflected parts, but must never [seldom] touch the full lights of flesh [(the *best way* is, to *discharge* the wrong colour, and use a right one in its stead)]. If you regard the durability of your picture, paint with such colours as are strongest in their original natural state: ochres, umbers, and earths, both raw and burnt, are of this description, and agree best with the whitening with which crayons [the gradations of tints] *should be* made up. *Fine genuine lamp-black* is the only black that should be used in crayons [, and that only when unavoidably requisite; or, should you not feel confident in your *lamp black,* a good black may be made by mixture of *indigo, brown madder lake,* and *burnt terra de Sienna;* a little India yellow may be added, if too purple a tint rises from the above mixture: *this will not* mildew.]

The best white for the general mixture with *all the colours,* is the *flake,* or uppermost strata of the whitening, when it is in pulp, in large quantities, at the manufactory, ready for moulding, because all the gross and heavy matter has precipitated towards the bottom.

Some think they procure this flake by dissolving a few lumps of whitening: but it is inferior; because, after all, it is only the flake of an inferior strata. *The pure first flake of the whole* is worthy the trouble of applying for at the manufactory. [*Newman's white* might be used for *entire white,* and some of the finest tints of the three principal colours may be embodied with it.]

The late Mr. Morland (father to the great genius of that name) made the very best crayons I ever possessed.

Hume's white might be used for *entire white,* and some of the finest tints of the three principal colours may be embodied with it.

Sufficient grinding of all the colours is an important object. They may be made up with various glutinous liquids, diluted. Skim milk, small beer-wort, and gin, are the three generally used: the clearness of gin suits the light tints. Mr. Morland used gin as the best of the three for the purpose. Beer-wort will do well enough for all the darker tints [(*I* use skim milk only)]. Practice and experiment are *wanting* in this department, which I leave to the ingenious and [p. 167] industrious, under the assistance of the treatise recommended; but practice and proper thought will qualify any one to make crayons.

Provided you make no more use of the following expedient than just to ascertain the best manner of first laying on the crayons, you may depend on its great efficacy. I find this caution, as apology, proper; because the examples I shall propose [, although *(manufactured)* from the works of eminent artists,] are far below that perfection, as pictures, which is wisely recommended for the proper formation of the best style, and are as much inferior to ultimate excellence, as the rough *foundation* stones of a pedestal are to that out of which the statue should be formed; from which I argue, that the proposed subject for imitation being intended as a sort of *foundation* only, on which future excellence may find a certain support, I shall

forthwith venture to shock the lofty taste of those who scorn progression, and, if I may so describe my ideas, "*are always jumping at the pinnacle*."

Paper printed in colours, *etc.*, for the hanging or ornament of rooms, is printed with a sufficient number of blocks, so ingeniously matched, as to complete a certain good effect; each block performing its part by an impression of one of the several colours required in the pattern: by which means you obtain as perfect a representation as this ingenious association of the several separate tints can produce. [(Look at some good paper-hangings attentively, and you will the better comprehend the instruction.)] There are some productions of this sort, particularly of *ripe fruit, flowers, &c.* (broad bordering) of so good an effect, that I have proved them to be an excellent *first* key to using crayons; because each tint [in *such specimens*,] has its distinct shape, and can be easily matched in a full set of crayons; which, with their softening property [of crayons], may be finely blended together with the finger, so as to produce at least a very finished [p. 168] and pleasing effect [, even more like the *original* design than the paper-hanging, which you may study after]. By copying some of these with tolerable mechanical precision, and having learnt therefrom how to arrange the first lays of colour, you will have finished the foundation, and must proceed to the finest specimens of painting, and of nature, to complete your system.

George WALKER (–1815)

Scots magazine, .II.1816, p. 104f

Directions for painting landscape in crayons

By the late George Walker

[p. 104] HAVING sketched the outlines very lightly with black chalk, begin with the colouring of the sky, first with the azure tint, working downwards to the horizon, leaving out the form of the clouds. Blend and harmonize the colours by rubbing them gently into the interstices of the prepared ground with a piece of smooth flat cork, of a cubical shape, rounded off at the corners. Fill up the middle tint of each mass of clouds, then the darker shadows; after which add the light tints. Shake off the loose powder or dust of the crayons.

The sky having received the first colouring, it will be found easiest to proceed to that of the most remote distance, whether sea or mountain, which cut or rise above the horizon, filling in the relative objects and masses of each distance by themselves, working on either hand, or from the middle of the picture, towards the foreground, in a broad general manner, without regarding the minutia or detail: similar to what is termed in oil-painting, the dead-colouring, which implies such a preparation of the lights and shadows, and local colours, as will best receive the finishing colours and minute detail with ad. vantage. When the crayon picture has received what may be called the first colouring, begin as before with the sky. Finish the colouring of the sky throughout, then the most distant parts of the landscape, from thence approaching to the objects on the foreground. In the sky, care must be taken, to give an equal quantity of crayon, that it may not appear to be loaded in one part and have too little in another. The colours, however, should be sparingly given, on those parts of the sky, and distances where trees or buildings extend, which would, by mixing with the colouring of either, particularly in the foliage, prevent its having that freedom or spirit which is requisite.And if the buildings consist of elegant architecture, the termination of the projections could not be kept sufficiently sharp or distinct. [p. 105]

Groupes of figures and animals, whether on the foreground or elsewhere, are outlined along with the landscape in the first instance, and are dead-coloured with the foreground or distances they belong to, and are finished last of all.

The features and drapery of a figure may be neatly done, by cutting the pastil or crayon to a fine point, and afterwards giving its determined form, by means of a piece of cork, two or three inches in length, and cut to a sharp point, going over the parts, so as to blend and bring them into the form wanted. Straight lines, whether perpendicular or horizontal, may be managed by running the point of the pastil along the edge of a flat piece of wood, quite straight, and having a bevel, so as to allow the pointed piece of cork to run freely along the line. Crayons, when properly prepared to work freely, will hardly bear any pressure or weight of the hand; therefore, in whatever direction the straight lines of buildings are, they ought to be done by holding the pastil a little obliquely, and pushing it forwards along the straight edge of the piece of wood, never downwards.

In the sets of crayons, or pastils, even those of Switzerland, which are esteemed the best, there is a great deficiency of delicate and harmonious tints, both as to their various combinations, as well as in respect to their gradation of shade. This is particularly felt in landscape painting, where the scenery requires the utmost richness, and, at the same time, all the harmony of colouring requisite for a faithful representation of nature and striking effect.

The frames for crayon painting are prepared as follows: when the paper, which should be of the best wove sort, is quite dry, go over it with a large brush and strong size; whilst yet wet, place it in a slanting position, and strew it over with the pumice powder; which, when dry, may be more or less polished with a piece of flat pumice or sand paper, so as to have it smooth or otherwise, as the subject requires.

Tho' pieces of cork are very useful in crayon painting, yet in the more minute parts, and very broad masses, either in the sky or landscape, nothing is equal to the point of the fingers for blending the colours: they may be defended by a glove.

The frame should be placed in sloping position on the lap of the person at work on the picture. When genuine Swiss crayons cannot be had, the common sort of English crayons is the best substitute, provided they are prepared with chalk, not white lead, in the various suites of colours. The French crayons being made up with white lead, invariably change their colour. The boxes of London-made crayons generally contain varieties of the yellow and orange orpiments, which being of a deleterious or poisonous nature, should be rejected. The best white is the purified chalk. The finest black is collected from the smoke of lamp oil, ground up with a very little carmine lake, to give it an adhesive quality.

James SMITHSON (1765–1829)

Annals of philosophy, .IX.1825, p. 236

A method of fixing crayon colours

To the Editors of the *Annals of Philosophy*.

London, Aug. 23, 1825

Gentlemen,

Wishing to transport a crayon portrait to a distance for the sake of the likeness, but without the frame and glass, which were bulky and heavy, I applied to a man frorn whom I expected information for a method of fixing the colours. He had heard of milk being spread with a brush over them, but I really did not conceive this process of sufficient promise to be disposed to make trial of it.

I had myself read of fixing crayon colours by sprinkling solution of isinglass from a brush upon them, but to this too, I apprehended the objections of tediousness, of dirty operation, and perhaps of incomplete result.

On thinking on the subject, the first idea which presented itself to me was that of gum-water applied to the *back* of the picture; but as it was drawn on sized blue paper pasted on canvass, there seemed little prospect of this fluid penetrating. But an oil would do so, and a dryng one would accomplish my

object. I applied drying oil diluted with spirit of turpentine; after a day or two when this was grown dry, I spread a coat of the mixture·over the front of the picture, and my crayon drawing became an oil painting.